

Die syrische Gesellschaft in den Filmen von Omar Amiralay

Dissertation
zur Erlangung des Grades
„Doktor der Naturwissenschaften“
im Promotionsfach Geographie

am Fachbereich Chemie, Pharmazie und Geowissenschaften
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Ahmad Izzo
geb. am 09. April. 1983 in Masyaf-Syrien

Mainz, 2016

Zusammenfassung

Obwohl sich Filmgeographie als eine weitere Teildisziplin der *Kulturgeographie* ab der Mitte der 1990er Jahre herauskristallisierte, steht die Analyse von Dokumentarfilmen vor allem innerhalb der deutschsprachigen Filmgeographie am Rand des wissenschaftlichen Interesses. Aus diesem Grund befasst sich die vorliegende Dissertation mit drei Dokumentarfilmen der syrischen Filmemacher Omar Amiralay (1944-2011), der in den Augen vieler Filmkritiker als der Vorläufer des syrischen Dokumentarfilms angesehen ist. *Mwaylih*, *Sadad* und *El-Machi* sind syrische Dörfer, in denen Amiralay die gesellschaftlichen Machtverhältnisse dokumentierte und seiner politischen Sichtweise entsprechend wieder konfiguriert und darstellt.

Die vorliegende filmgeographische Untersuchung stützt sich auf die theoretischen Grundverständnisse, dass die dokumentarfilmischen Repräsentationen weder schlichte Abbildung noch neutrale Wiedergabe der lebensweltlichen Wirklichkeit zu betrachten sind. Darüber hinaus resultiert die machtbeladene Konstruktion von Filmräumen aus einem komplexen und kontextuellen Wechselspiel von Filmästhetik auf der einen Seite und vorfilmischer Realität auf der anderen Seite. Im Verständnis der vorliegenden Arbeit ist die Macht kein Ding im materiellen Sinne, das man zu besitzen vermag, sondern ein gesellschaftlicher Antrieb und eine Komplexität von soziopolitischen und ökonomischen Zusammenspiel, deren Einflüsse sich von der Normierung der alltäglichen Bedarfsbefriedigung bis zur Wiederkartierung der Welt erstrecken könnten.

Macht lässt sich vor diesem Hintergrund symbolisieren, repräsentieren und danach interpretieren. Hierfür rekurriert die empirisch-analytische Auseinandersetzung mit den zu untersuchenden Filmmaterialien sowohl auf die in der Filmwissenschaft gängigen Instrumente zur Filmanalyse wie auch auf die qualitative Inhaltsanalyse, um eine zielgerichtete geographische Filmlektüre zu entwickeln. Zunächst richtet sich das Augenmerk der Analyse auf das physisch-materielle Wesen der geographischen Struktur des einzelnen Dokumentarfilms, die aus verschiedenen filmischen Orten zusammengesetzt ist. Die Analyse der materiellen Struktur der Filme liegt der Interpretation der konstruierten Filmräume zugrunde, welche mit machtbefragten Bedeutungen aufgeladen sind. Die eingehende Lektüre der ausgewählten Dokumentationen stellt die Analyse und Interpretation der kontextuellen Zusammenhänge von ästhetischen Gestaltungsstrategien, verbalen Äußerungen und Handlungen der gefilmten Personen sowie materiellen Ausstattungen der filmischen Orte in Vordergrund, da sie zur raumgenerierenden Bedeutungszuschreibung und zur Aufklärung der Macht-Raum-Verhältnisse beitragen.

Abstract

Despite the fact that film geography crystallized as a further branch of cultural geography from the mid-1990s onwards, the analysis of documentary films – especially in German-speaking geography – is at the margins of scientific investigation. For this reason, the present thesis deals with three documentary films by the Syrian filmmaker Omar Amiralay (1944-2011). *Mwaylih*, *Sadad* and *El-Machi* are Syrian villages through which Amiralay has documented and represented the dynamics of the social relation power.

According to the present study, power could not be understood as a *thing* in the material sense that one is capable of possessing, but as a complexity of sociopolitical and economic interactions, whose influences extend from the normalization of the daily satisfaction of needs to the re-mapping of the world. Power can be therefore symbolized, represented and interpreted. For this purpose, the empirical-analytical approach to investigate the *filmic* space-power-relation in the chosen documentaries recurred both on the common analysis methods used in film-studies and on the qualitative content analysis. In-depth reading of the selected documentaries focused on the analysis and interpretation of the contextual connections of the framing, aesthetic strategies, spoken and written language, actions of the filmed persons as well as material characteristics of the filmic place.

Inhaltsverzeichnis

1. Gegenstand der Arbeit, Ziele und Fragestellungen	1
1.1. Einleitung und Gegenstand der Arbeit	1
1.2. Ziel und Fragestellungen der Arbeit	8
2. Die theoretischen Grundlagen der Arbeit	10
2.1. Geographie und (Dokumentar-)Film	10
2.1.1. Geographische Beschäftigung mit dem Dokumentarfilm: ein Forschungsüberblick.....	13
2.1.2. Dokumentarfilm: theoretische Grundbegriffe	20
2.1.3. Die geographische Verquickung mit dem (Dokumentar-)Film	27
2.1.3.1. <i>Ort</i> und <i>Raum</i> im geographischen Verständnis	27
2.1.3.2. <i>Filmischer Ort</i> und <i>Filmraum</i>	30
2.2. Macht	34
2.2.1. Macht: ein konkretisierter Blick auf einen komplexen Terminus	35
2.2.2. Zwei spezifische Formen der Macht.....	38
2.2.2.1 <i>Disziplinarmacht</i>	40
2.2.2.2 <i>Propaganda</i> und <i>Personenkult</i>	41
2.3. Die theoretische Folie der Arbeit.....	46
3. Auswahl der Filme und Methodik der Analyse	49
3.1. Auswahlkriterien der Dokus und Zusammenfassung der Inhalte	49
3.2. Methodische Reflexionen	52
3.3. Geographische Filmlektüre als Methode für die Analyse	55
3.4. Kategorien der Analyse der ausgewählten Dokumentarfilme	60
3.5. Methodische Herangehensweise	63

4. Die geographische Struktur der filmischen Orte in den untersuchten Dokumentarfilmen	66
4.1. Erläuterung der filmischen Orte	66
4.1.1. Alltagsleben in einem syrischen Dorf	67
4.1.2. Die Hühner	71
4.1.3. Flut im Ba'ath's Land	73
4.2. Die Analyse von Sequenzgrafiken und Zeitachsen	76
5. Machtanalyse in den ausgewählten Dokumentarfilmen	83
5.1. Film I: Alltagsleben in einem syrischen Dorf (1974)	83
5.1.1. „ <i>I was afraid there's be a massacre in town</i> “: Mwaylih als Hochburg des Tribalismus ..	84
5.1.2. Übertragung von fernen Räumen in der <i>Schule</i>	90
5.1.3. Die <i>Moschee</i> als Erlösungsraum	91
5.1.4. Dorf dystopisch/Stadt utopisch	99
5.2. Film II: Die Hühner (1977)	108
5.2.1. Teil I: <i>Sadad</i> als Raum des verzerrten Idylls	108
5.2.2. Teil II: Melodien von dörflichen Bourgeois	116
5.3. Film III: Flut im Ba'ath's Land (2003)	125
5.3.1. Die <i>Schule</i> als Materialisierung des ideologischen Diskurses der Disziplin	125
5.3.2. Der <i>Euphrat</i> , der Fluss, die Heimat	133
5.3.3. Akkumulation autoritärer Mächte in <i>Al-Madafah</i>	142
5.3.4. Auf dem Weg zum islamistischen Gottesstaat?	145
6. Resümee: Syrien in den Filmen von Omar Amiralay	148
Bibliographie	158

1 Gegenstand der Arbeit, Ziele und Fragestellungen

„Für mich ist der politische Film ein Instrument der Aufklärung. Ich nutze es, um Menschen eine Stimme zu geben, die sonst ungehört bleiben würden.“
(KRIEG 2009: 36).

1.1 Einleitung und Gegenstand der Arbeit

Das Thema der vorliegenden Dissertation setzt sich mit der syrischen Gesellschaft im Dokumentarfilm auseinander. Im Vergleich zum Spielfilm bietet der Dokumentarfilm die Möglichkeit, sich den gesellschaftlichen Problemstellungen aus alternativer Perspektive anzunähern, indem er sich instrumentalisieren lässt, um hegemoniale Grundhaltungen herauszufordern und zu kritisieren (DIXON 2008: 69). Diese Stellungnahme ist für die vorliegende Arbeit der springende Punkt. Der Grund dafür liegt darin, dass die untersuchten Dokumentarfilme das kritische Augenmerk auf das Staat-Gesellschaft-Verhältnis in einem Land konzentrieren, in dem sich die Begriffe von Staat, Regime, *Al-Ba'ath-Partei*¹ und Präsidentschaft miteinander überlappen und in dem die politische Atmosphäre durch eine grausame Vorgehensweise geprägt ist (vgl. SEALE 1990; vgl. ESCHER 1991; vgl. BAWEY 2014), oder wie der syrische Fil-

¹ *Ba'ath* (der offizielle Name: Arabische Sozialistische Partei der Auferstehung; حزب البعث العربي الاشتراكي *hizbu al-ba'th al-'arabī al-ištirakī*) ist eine politische Partei, die in Damaskus am 07. April 1947 von Michel Aflaq und Salah al-Din al-Bitar gegründet wurde. Aflaq und al-Bitar arbeiteten als Schullehrer während des französischen Mandates über Syrien und versuchten dadurch die Studierenden an die Panarabismus-Ideologie heranzuführen und dann ihr politisches Interesse zu wecken (vgl. COMMNIS & LESCH 2014:74ff.). Der Arabische Nationalismus, nach dem die Ba'ath Partei nach der Unabhängigkeit Syriens ruft, gilt als eine radikal entwickelte Form vom Arabismus, der bis zum Ersten Weltkrieg die Idee in den Arabern wachrief, die Trennung der sogenannten arabischen Länder vom osmanischen Reich zu verwirklichen (vgl. DEVLIN 1991; OWEN 2004). In Anlehnung an den Arabischen Nationalismus - als ideologische Doktrin - geht die Ba'ath Partei von der Behauptung aus, dass die in Vorderasien und Nordafrika lebenden Araber grundsätzlich eine einheitliche Nation sind, die kulturelle, sprachliche und historische Gemeinsamkeiten hat und die wegen aufeinanderfolgender Kolonialmächte in verschiedene Länder geteilt wurde (vgl. DEVLIN 1991; HINNESBUSCH 2002). Die künstlichen Grenzen zwischen den Arabern niederzureißen und die Vereinigung zu realisieren, wurde es als verpflichtete Aufgabe der Ba'ath Partei angesehen. Die politischen Ziele der Ba'ath Partei werden in dem folgenden Slogan verdichtet: Einheit (*wahda*), Freiheit (*hurriya*), Sozialismus (*ištirākīa*). Politisch spielten die Mitglieder der Partei nach der Unabhängigkeit Syriens wechselhafte Rollen beim Regieren des Landes. Nach der Auflösung der Vereinigung mit Ägypten 1961 übernahmen die ba'athistischen Offiziere die Macht in Syrien am 08. März 1963 durch einen militärischen Staatsstreich, der als Märzrevolution (*ṭaura at-ṭāmin min āṭār*) bekannt wurde (vgl. GEORGE 2005; KHATIB 2011). Trotz der inneren Konflikte, die die Ba'ath Partei von 1963 bis 1970 zwischen ihren Führungskräften der rechts- (z.B. Aflaq, al-Bitar) und linksgerichteten (z.B. Salah Jdid und Hafiz al-Assad) Strömungen erlebte, gelang es den Ba'athisten ein Einparteiensystem in Syrien zu konstituieren (vgl. OLSON 1979; SEALE 1990; BATATU 1999). Diese sukzessiv innerparteilichen Konflikte gipfelten in dem Putsch von Hafiz al-Asad, der als Korrekturbewegung (*al-ḥaraka at-taṣḥīḥīya*) bezeichnet wurde, durch die eine nicht sunnitische Persönlichkeit zum ersten Mal zum Präsidenten des Landes wurde. Nach dem Sturz des Ancien Régime der 60er Jahre trat im Jahre 1973 die neue, syrische Verfassung in Kraft, durch die Hafiz al-Assad die politische Vollmacht der Partei zu legitimieren vermochte, sodass der Artikel 08 hinzugefügt wurde. Dieser besagt, dass Ba'ath die führende Partei im Staat und in der Gesellschaft ist (vgl. HINNESBUSCH 2002; LUST-OKAR 2008; LANGE 2013).

memacher *Osama Mohammad* dies zusammenfassend umformuliert: „*we have this huge army of secret police and a complete absence of law*“ (WRIGHT 2006: 45). Dies führte schlussendlich zu einem unausweichlichen Zusammenstoß zwischen den staatlichen Machtpolen und unterschiedlichen Gruppen der syrischen Gesellschaft. Seit 2011 ist Syrien mit dem Stigma des Bürgerkriegs und der irrationalen Willkür behaftet. Das Land versinkt ins Chaos und *Al-Ba'ath-Partei*, die durch ihr ideologisches Arsenal aus den nationalistischen Grundzügen des Panarabismus als konsistente Entität die nationale Identität konstituierte, zerfiel ethnisch, religiös und sektiererisch.

Die ausgewählten Dokumentarfilme thematisieren nicht die sukzessive Auflösung des Staates und der Gesellschaftsstruktur in Syrien ab 2011, sondern konzentrieren sich auf den frühen Status quo Syriens, den ein syrischer Dokumentarist aus erster Hand mit seiner Kamera erfuhr und dessen komplexe Geschichten zur thematischen Grundlage seiner Filme wurden. In der vorliegenden Dissertation werden Dokumentarfilme über syrische Dörfer aufgegriffen, sodass eine filmgeographische Analyse der durch verschiedenartige Formen gesellschaftlicher Machtverhältnisse konstruierten Räume in den Vordergrund der Arbeit gestellt wird. Der Fokus richtet sich grundsätzlich auf die syrische Gesellschaft, die von dem Dokumentarfilmemacher Omar AMIRALAY, der sowohl aus der populären Perspektive als auch in den Augen vieler Filmkritiker als der Vorläufer der filmischen Dokumentation in Syrien (siehe Textbox 1.) gilt, dargestellt wird. Für die vorliegende Dissertation wurden selbstverständlich Dokumentarfilme ausgewählt, die aus der Perspektive eines syrischen Filmemachers gedreht wurden. M.a.W., wie ein syrischer Filmemacher die Frage der Macht bewertet und darstellt. Obwohl sich die Filmproduktion in Syrien bis in die 1930er Jahre zurückverfolgen lässt, präsentiert sich die bestehende nationale Filmographie nicht mit vielen Werken, weder im Bereich der Spielfilme noch der Dokumentationen. Eine einschlägige Frage könnte in diesem Kontext gestellt werden: Warum AMIRALAY?

Die Antwort auf diese Frage umfasst unterschiedliche, miteinander zusammenhängende Gründe bzw. Kriterien, die sich auf die Ebene des Filmgenres, der Filmemacher und der Thematik beziehen. Als ein relevantes Kriterium wird das Genre *Dokumentarfilm* für die vorliegende Arbeit angesehen. Obwohl der Dokumentarfilm einen hohen Grad der Objektivität bezüglich seiner Rolle bei der Vermittlung der sozialen Wirklichkeit bzw. beim audiovisuellen Dokumentieren von gesellschaftsbezogenen Ereignissen in Anspruch nimmt, tragen die subjektiven Dispositionen des Filmemachers zu den Produktionsmomenten des Films bei (vgl. DIXON 2008). Die Diskussion über den Wahrheitsanspruch des Dokumentarfilms ist aus der Perspektive der Filmwissenschaft problematisch:

„Ontologisch wird der Dokumentarfilm aufgrund seines referentiellen Zeichencharakter als spezifisches Genre mit besonderem Bezug zur Wirklichkeit betrachtet. Epistemologisch erhebt der Dokumentarfilm den Anspruch, vorgefundene Wirklichkeit aufzuzeichnen, zu enthüllen und zu interpretieren.“ (ROSCOE & HUGHES 1999: 143)

Es sind Faktoren, die einem Regisseur verhelfen, zu bestimmen, welches Thema er als gesellschaftlich dringend, wichtig und/oder problematisch betrachtet und weswegen er sich mit allen filmischen Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen, dafür engagiert. Ausgehend von den Ansichten MORINS (2010: 22), dass der Film durch seine Fähigkeit, einen Mikrokosmos irgendeiner Gesellschaft zu konstruieren und folglich die Bilder derselben Gesellschaft zu repräsentieren, als soziales Dokument gilt, kommen die Dokumentarfilme von AMIRALAY für die vorliegende filmgeographische Auseinandersetzung mit der syrischen Gesellschaft in Betracht. Der syrische Dokumentarfilm tendierte in hohem Maße dazu, prominente oder unpopuläre Persönlichkeiten, die mehr oder weniger die Geschichte ihrer Gesellschaften beeinflusst haben, ins Blickfeld zu rücken¹.

Mit anderen Worten: Ungeachtet von AMIRALAYS filmischen Dokumentationen kristallisierte sich der syrische Dokumentarfilm im Allgemeinen als *autobiographisches* Dokument für das kollektive nationale Gedächtnis heraus, indem die gesellschaftlich bedeutenden Kontexte sowie der zeitgenössische und historische Rahmen des Ablaufs der Ereignisse von den Lebenserfahrungen eines Individuums ausgehen. In Anlehnung an HOHENBERGER (1998), die in ihrem Werk *Bilder des Wirklichen* die dokumentarfilmtheoretischen Überlegungen von GRIERSON (1976 [1932]) zusammenfasst, verleiht die Fähigkeit des Dokumentarfilms, die Wirklichkeit kreativ zu behandeln, dem Medium noch eine andere Funktion als alternative Institution:

„Der Dokumentarfilm soll Informationen über soziale Kontexte vermitteln, um im Sinne demokratischer Partizipation der Bürger für eine Expertenmeinung zu wirken.“ (HOHENBERGER 1998: 14)

Dies lässt sich nicht nur als eine filmtheoriebezogene Ansicht per se, die GRIERSON (1976 [1932]) in seinem Aufsatz ausgedrückt hat, um die gesellschaftlichen Einstellungen jenes Mediums zu unterstreichen, festlegen. Vielmehr bietet GRIERSON eine mögliche Antwort auf die Frage nach der in Syrien offiziell getroffenen staatlichen Entscheidung für das Aufführungsverbot der Dokumentarfilme von AMIRALAY (vgl. SALT 2012).

Die filmtheoretischen Überlegungen von WILDENHAHN (1975) beruhen hingegen sowohl auf der Abhängigkeit des Dokumentaristen von seiner Umgebung als auch auf der Tatsache, dass der Dokumentarfilm als integrierendes Segment der Gesellschaftskritik gilt (HOHENBERGER 1998: 17; KUCHENBUCH

¹ Hier lassen sich die dokumentarfilmischen Werke von syrischen prominenten Filmemachern erwähnen: *Moudarress* (MOHAMMAD MALAS, 1996), die folgenden Dokumentarfilme von AMIRALAY: *Fort he Attention of madame the Prime Minster Benazir Bhutto* (1990), *Light and Shadows* (1994), *The Master* (1995- In Zusammenarbeit mit MOHAMMAD MALAS und OSAMA MOHAMMAD), *On a Day of Ordinary Violence, My Friend Michel Seurat...* (1996), *There Are So Many Things Still to Say* (1997), *The Man with the Golden Soles* (1999).

2005). Überdies stellt er aufgrund der Diskrepanz zwischen Kapital und Arbeit den Dokumentarfilm als Widerspruch zur Gattung Spielfilm⁽¹⁾ dar (WILDENHAHN 1975: 61 ff.; HOHENBERGER 1998: 17).

Ebene der Widersprüche	Spielfilm	Dokumentarfilm
<i>Ziel</i>	Industrie, d.h. Konsolidierung des Kapitals	Die Befreiung der Arbeit von der Herrschaft
<i>Politisch</i>	Mittel der Herrschenden	Vertreten der Beherrschten
<i>Sozial</i>	Legendenbildung; Präsentieren von Lösungen	Gesellschaftliche Information und Diskussion; Verlangen nach außerfilmischen Lösungen
<i>Ästhetisch</i>	Geschlossene Form	Offene Form
<i>Methodisch</i>	Produktion bedeutet die Beherrschbarkeit und Wiederholbarkeit	Unterordnung des Apparats Film unter die Einmaligkeit der historischen Realität

Tabelle (1) Ebenen der Widersprüche zwischen Spiel- und Dokumentarfilm nach WILDENHAHN (verändert nach: WILDENHAHN 1975:61ff., in HOHENBERGER 1998:17)

Der politischen Einstellung des Filmemachers kommt eine entscheidende Bedeutung bei der Konstruktion von Geschichten zu, die durch seinen Dokumentarfilm thematisiert wird (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2001). Allerdings ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen, dass Politik und Dokumentarfilm sich nur ausgehend von dem Thema, das der Filmemacher in seinem Dokumentarfilm eingreift, aneinander koppeln. Es ist nicht beweiskräftig, dass Filme der Kategorie *Politik* zugeordnet werden müssen, weil das Oval Office im Weißen Haus darin beispielsweise als grundsätzlicher narrativer Handlungsort inszeniert wird oder weil es sich dabei um Themen, welche in der politischen Geschichte der internationalen Beziehungen (z. B. der kalter Krieg) verankert sind, handelt (vgl. HANS 2009). Bei dem französischen Filmemacher GODARD (1992) wird dem Politischen eine weite Bedeutung zugesprochen, indem in der vorliegenden Arbeit das Erkennen der Grenzen, die im Film klar werden, also wo das Politische beginnt bzw. wo es beendet, schwer fällt: „*Ich würde eher glauben, dass alles politisch ist.*“ (1992: 48) Das Verhältnis zwischen Film und Regisseur könnte so verstanden werden: „*The Camera, like the pen*“, wie MANVELL (1957:417) bereits zum Ausdruck brachte; was mithilfe des Stifts geschrieben wird, hängt davon ab, wer (was) schreibt. Oder die Rolle des Filmemachers ähnelt der eines Kar-

¹ WILDENHAHN (1975: 2.) insistiert darauf, den Spielfilm als *synthetischen Film* zu benennen. Seine Erklärung für diese Berücksichtigung der sprachlichen Subtilität ist von seiner Bestimmung des Begriffs *Synthese* abgeleitet, die er als „*eine Zusammensetzung und Verschmelzung verschiedener, teils gegensätzlicher Teilstücke zu einem weiterentwickelten Produkt ansieht. Dieses synthetische Produkt muss aber einen hochentwickelten, vorgeschalteten Arbeitsprozess zur Voraussetzung haben [...], um überhaupt zu seiner spezifischen Wirkung kommen zu können*“ (WILDENHAHN 1975: 2).

tographien in der Tatsache, dass das Endprodukt, sei es Film oder Karte, den Rezipienten nicht nur geographisch, sondern auch ideologisch positioniert (vgl. HARPER & RAYNER 2010).

Die Intentionen von AMIRALAY liegen darin, dass die dargestellten Dörfer in Syrien, die längst marginalisiert werden, den anderen ihre Stimme vermitteln müssen. Das Dokumentarische war sein Mittel dazu. *Mwaylih*, *Sadad* und *El-Machi* sind die Dörfer, in denen AMIRALAY die Geschichten der Einwohner dokumentierte und seiner Sichtweise entsprechend wieder konfigurierte und darstellte. Die Konstruktion der erzählten Geschichten und der audiovisuellen Repräsentation verfolgt narrative Konventionen und eine ästhetische Gestaltung der vorfilmischen Realität, die den visuellen und auditiven Strategien unterworfen sind, welche wiederum gemäß den Ansichten und Einstellungen des Filmemachers strukturiert, organisiert und produziert werden. Die filmdokumentarischen Repräsentationen können Bedeutungen erlangen und produzieren und sind daher kontextabhängig und interpretierbar (vgl. GOLD 2002: 211). Mittels Interviews mit den gefilmten Personen werden Geschichten, in denen sich höchstens gesellschaftliche Probleme äußern, verbal geschildert. Die verbalen Äußerungen erlangen im Rahmen der vorliegenden Arbeit einen entscheidenden Stellenwert, weil sie in vielen Fällen als Eindrücke, Erinnerungen und Haltungen mit raumgenerierender Bedeutungszuschreibung assoziiert sind. Im Rahmen der vorliegenden Dissertation wird der Versuch unternommen, die Geographie der Macht zu identifizieren, zu kodieren und begreiflich zu machen.

Omar AMIRALAY: der Dokumentarist, der Aktivist

Häufig beginnt AMIRALAY mit den folgenden Sätzen, wenn er sich den anderen vorstellen will: „*I am Ottoman origin, a brew peppered with Circassian, Georgian, Turkish and Arab ethnicity.*“ (AMIRALAY 2006a: 95) Omar AMIRALAY wurde in Damaskus 1944 als Sohn eines osmanischen Militäroffiziers und einer libanesischen Frau geboren (vgl. GINSBERG & LIPPARD 2010).



Abb. (1) Omar Amiralay

Zu Beginn studierte er die schönen Künste an der Universität zu Damaskus, danach richtete er seine Aufmerksamkeit auf die Filmstudien und studierte 1967 an der französischen Filmhochschule *La fémis*. Die in Paris ausgebrochenen Studentenproteste vom Mai 86 gaben AMIRALAY den ersten Anstoß zur filmischen Dokumentation (AMIRALAY 2006b). Dazu kommentiert er: „*Ich weiß nicht, warum ich mich von Anfang an dem Dokumentarfilm verschrieben habe. Aber der Aspekt Politik spielte dabei sicherlich eine Rolle: Als ich '68 in Paris die Filmhochschule verließ, um das Filmmachen auf der Straße zu lernen, da war mein erster Kontakt mit dem Kino zwangsläufig politisch und politisiert.*“ (AMIRALAY: FORUM TRANSREGIONALE STUDIEN 2015)

Gleich nach der Rückkehr in die Heimat wird die theoretische Beschäftigung von AMIRALAY mit Do-

kumentarfilmen in die Praxis umgesetzt, wobei sich seine erste Dokumentation *Film Essay on the Euphrates Dam* (1970) eher als „ein modernistischer Lobgesang auf den Bau des Euphrat-Staudamms“ (ARNOLD 2015) betrachten lässt. Diese voreingenommene Haltung gegenüber dem baathistischen Staat änderte sich in der folgenden Dokumentation *Everyday Life in a Syrian Village* (1972/74), bei der AMIRALAY die Dreharbeiten ein Jahr lang auszusetzen gezwungen war, weil er sich am Yom-Kippur-Krieg 1973 beteiligen musste, und *The Chickens* (1977) (vgl. ARMES 2010). In den 1980er Jahren lebte er bis zum Jahre 1992 im Exil in Frankreich, nachdem seine Filme der von dem syrischen Regime scharf ausgeübten Zensur zum Opfer gefallen sind (ARMES 2010: 66; vgl. DALY 2010; vgl. DICKINSON 2012; vgl. VAN DE PEER 2013).

AMIRALAY und weitere Filmemacher in der arabischen Welt tragen durch ihre Werke zur Etablierung einer politisch linksorientierter Tendenz bezüglich der Produktion des Dokumentarfilms bei, die mit der politischen und intellektuellen Bewegung in dem Westen einhergeht und davon beeinflusst wurde (vgl. SHAFIK 2003: 161). Im Jahre 1974 gründete AMIRALAY mit dem syrischen Filmemacher Mohammad MALAS den *Damascus Cinema Club* (vgl. WRIGHT 2006: 49) als eine alternative Filminstitution, um sich von der Abhängigkeit von der NFO (Nationale Filmorganisation) befreien zu können (vgl. GINSBERG & LIPPARD 2010: 264).

Im Allgemeinen betrachten Filmkritiker AMIRALAY als den ersten Dokumentarist in Syrien (vgl. SALT 2012), oder klarer formuliert, als „craftsman of documentary in Syria“ (VALASSOPOULOS 2013: 195). Das Filmemachen bedeutet für AMIRALAY nicht nur ein künstliches Projekt, sondern vielmehr ein politisches Projekt, durch das er sich organisch in die lebensweltliche Wirklichkeit bzw. in den Alltag der Menschen einfügen (vgl. AMIRALAY 2006c) und sich mit der Komplexität des Lebens auseinandersetzen kann: „[...] *contact and exchange with people as well as engagement with reality transformed this choice into a deep conviction, and I have come to believe, that mere mortal such as myself could not imagine a fiction with characters and a plot more enchanting and powerful than that which happens in the crucible of the everyday.*“ (AMIRALAY 2006a: 97)

Die Themen, die AMIRALAYS Dokumentarfilme zum Inhalt haben, variieren zwar, konzentrieren sich aber im Allgemeinen sowohl auf die sozialen und politischen Rahmenbedingungen in den arabischen Ländern als auch auf die Machtverhältnisse auf verschiedenen Stufen und in verschiedenen Richtungen. Beispielsweise thematisiert er in

Filmographie

- *Film Essay on the Euphrates Dam* (1970)
- *Everyday Life in a Syrian Village* (1972/74)
- *The Chickens* (1977)
- *On a Revolution* (1978)
- *The Misfortunes of Some...* (1981)
- *A Scent of Paradise* (1982)
- *Love Aborted* (1983)
- *Video on Sand* (1984)
- *The Intimate Enemy* (1986)
- *The Lady of Shibam* (1988)
- *East of Eden* (1988)
- *For the Attention of Madame the Prime Minister Benazir Bhutto* (1990)
- *Light and Shadows* (1994)
- *The Master* (1995)
- *On a Day of ordinary Violence, My Friend Michel Seurat...* (1996)
- *There Are so Many Thongs Still to Say* (1997)
- *The Man with Golden Soles* (1999)
- *A Flood in Baath Country* (2003)

On a Revolution (1978) die sozialistische Revolution in Jemen (ARMES 2010: 66). Auf der anderen Seite fokussiert er in seinem Film *Love Aborted* (1983) die gesellschaftliche Position der Frau in Ägypten und nimmt das Land als ein Muster für die arabische Gesellschaft, in der die patriarchalischen Machtmechanismen variable Spannungsverhältnisse zwischen Mann und Frau evozieren. Der libanesischer Bürgerkrieg und die damit einhergehende hysterische Gewalt waren ebenfalls ein filmisches Thema. Ein Beispiel dafür ist sein Film *An einem der Tage gewöhnlicher Gewalt ist mein Freund Michel Seurat...* (1996), bei dem es sich um die Entführung eines französischen Soziologen handelt, der in Gefangenschaft während der sogenannten westlichen Geiselkrise in den 1980er Jahren in Beirut gestorben ist (GINSBERG & LIPPARD 2010: 29). Darüber hinaus geht AMIRALAY auf das charismatische Image des traditionellen Herrschers im Film *The Man With the Golden Sole* (2000) ein, in dem ein biographisches Porträt des verstorbenen libanesischen Ministerpräsidenten *Rafiq al-Hariri* (1944-2005) dargestellt wird, der gleich nach dem Bürgerkrieg in Libanon im Jahre 1991 mit tiefgreifenden städtebaulichen Maßnahmen in der Hauptstadt Beirut begann, um eine neoliberale Stadt zu errichten (vgl. GINSBERG & LIPPARD 2010). Der Film wurde mit einem großen Fragezeichen versehen, weil AMIRALAY dadurch von den Ansichten über die Annäherung zwischen dem Dokumentarfilm bzw. dem Dokumentaristen und den Beherrschten abgewichen ist. In einer Szene bringen drei bedeutende libanesischer Intellektuelle, nämlich *Fawwaz Traboulsi*, *Samir Kassir* und *Elias Koury*, eine scharfe Kritik an AMIRALAY vor. Sie gehen dabei von dem Standpunkt aus, dass der Film wie eine Kapitulationserklärung der angeblichen Wahrheit zugunsten der Geldmacht und Korruption angesehen wird.

Das politische Engagement für die öffentlichen Angelegenheiten beschränkt sich bei AMIRALAY nicht auf die filmische Behandlung von gesellschaftsbezogenen Themen. Am Anfang der Amtszeit des Präsidenten *Baschar al-Assad* erlebte Syrien vom Juli 2000 bis zum Februar 2001 eine relativ politische Öffnung, die sich maßgebend in den sogenannten *Damaszener Frühling* einschrieb, zu dem AMIRALAY mit weiteren syrischen Intellektuellen beitrug und im Rahmen dessen das *Manifest der 99* (*Bayan al tesa wa-teseen*) herausgegeben wurde (vgl. HELBERG 2012: 86; vgl. SCHNEIDERS 2013; vgl. JAKI 2014: 49ff.). Durch das in Damaskus verfasste Manifest beanspruchten die Intellektuellen, den vom 08. März 1963 erklärten Ausnahmezustand aufzuheben, dringende Reformen des politischen Regierungssystems durchzuführen und die politischen Gegner des Regimes sofort aus den Gefängnissen zu entlassen (vgl. JAKI *ibid.*). Nachdem das syrische Regime den *Damaszener Frühling* zu Grabe getragen hatte, begriff AMIRALAY dieses Vorgehen als Zeichen für den Fortbestand des syrischen Herrschaftssystems unter Baschar in derselben Weise wie unter seinem Vater. Der Ansicht, die besagte, dass die totalitären Maßnahmen der *Al-Ba'ath-Partei* das Regierungssystem in Syrien nicht vor dem Untergang bewahren würden, misst AMIRALAY eine große Bedeutung bei (vgl. AMIRALAY 2006a.). Der Stillstand auf den politischen und gesellschaftlichen Ebenen und die Verankerung von

weltanschaulicher Rigidität hat AMIRALAY in seinem letzten Dokumentarfilm *A Flood in Baath Country* (2003) thematisiert, in dem er die staatlichen Machtstrukturen und die politische Instrumentierung des ideologischen Diskurses von *Al-Ba'ath-Partei* zwecks Machterhaltung ins Bild gesetzt hat (SALTI 2012: 169).

AMIRALAY starb am 05. Februar 2011 an Herzinfarkt und wurde in Damaskus begraben. Sein Tod ereignete sich nur einige Wochen vor den Aufständen in Syrien (vgl. VALASSOPOULOS 2013 192; vgl. ARNOLD 2015).

Textbox (1): Biographische Darstellung des syrischen Dokumentarmachers Omar AMIRALAY

1.2 Ziel und Fragestellungen der Arbeit

Die Bemühung von AMIRALAY, auf marginalisierte Gemeinschaften einzugehen, um die Dynamik der staatlichen, gesellschaftlichen und ökonomischen Verhältnisse herauszufinden und filmisch zu gestalten, führte zur Produktion der ausgewählten Dokumentationen über drei ländliche Mikrokosmen. In der vorliegenden Dissertation wird der Versuch unternommen, zu verstehen, was Syrien in den Dokumentationen von AMIRALAY bedeutet.

Die vorliegende Arbeit betrachtet sich als filmgeographisches Unterfangen, welches das übergeordnete Erkenntnisziel vor Augen hat, wie die gesellschaftlichen Machtverhältnisse filmische Räume erzeugen bzw. wie diese Räume in drei ausgewählten Dokumentarfilmen von AMIRALAY ästhetisch rekonstruiert und repräsentiert werden. Dabei geht das geographische Erkenntnisinteresse der vorliegenden Dissertation über die Fragen hinaus, wer Macht ausübt, sodass die machtgeladenen gesellschaftlichen Verhältnisse, die zur raumgenerierenden Bedeutungszuweisung beitragen, in den Vordergrund gerückt werden. Zu diesem Zweck werden im Rahmen der vorliegenden Arbeit die folgenden Fragestellungen bearbeitet:

- Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird zunächst die Frage nach der geographischen Struktur der ausgewählten Dokumentarfilme behandelt. Dabei wird das Augenmerk darauf gerichtet, herauszufinden, auf welche Orte AMIRALAY bei der Konstruktion der Narration des einzelnen Films zurückgreift.
- Anschließend daran wird die Frage nach der Machtthematik in den Vordergrund gestellt, wobei in diesem Kontext herausgearbeitet wird, wie die gesellschaftlichen Machtbeziehungen bzw. –konflikte in den untersuchten Dokumentationen räumlich zum Ausdruck kommen.

Das Streben der vorliegenden Dissertation ist darauf gerichtet, einen Beitrag zur Filmgeographie zu leisten, indem aus multidisziplinärer Perspektive v. a. der Versuch zur Analyse der filmischen Reprä-

sensation der Macht unternommen wird. Den erkenntnistheoretischen Ausgangspunkt bildet die anti-essentielle, poststrukturalistische Position, mittels der das Medium *Dokumentarfilm* als soziales Konstrukt zu betrachten ist, indem den filmisch vermittelten Geographien einerseits durch komplexe soziale Verhältnisse, ästhetisch-gestalterische Strategien sowie narrative Konventionen und andererseits durch die dahinterstehenden Ideologien und Diskurse Bedeutungen zugewiesen werden (vgl. AITKEN & DIXON 2006).

Der Aufbau der vorliegenden Dissertation ist in sechs Kapiteln strukturiert. Mit den theoretischen Grundlagen befasst sich *Kapitel 2*. Dabei wird das Kapitel in zwei Teile aufgeteilt. Zunächst werden die erkenntnistheoretischen Verhältnisse der Geographie zum Dokumentarfilm berücksichtigt. Hierzu wird ein Forschungsüberblick zum Thema Dokumentarfilm in den *filmgeographischen* Arbeiten gegeben. Darauf folgend wird der Fokus auf die entscheidenden, mit der Gattung Dokumentarfilm gekoppelten Begrifflichkeit gelegt. Darüber hinaus werden die Begriffe Ort und Raum aus geographischer und filmwissenschaftlicher Perspektive erläutert und konkretisiert. In dem zweiten Teil des Kapitels steht die Erklärung des Begriffs Macht im Mittelpunkt der Diskussion. Hier wird herausgearbeitet, auf welche theoretischen Überlegungen zum Thema Macht sich die vorliegende Arbeit stützt. Diesbezüglich ist eine konkretisierte „Definition“ der Macht von großer Tragweite. Anschließend daran werden noch zwei spezifische Formen der Macht aufgrund ihrer Bedeutung im Rahmen der Analyse der untersuchten Dokumentarfilme genauer geschildert. Am Ende des Kapitels wird eine theoretische Folie entworfen, in der die Zusammenhänge der theoretischen Grundlagen angesichts der vorliegenden Dissertation aufgezeigt werden. Im Rahmen des *Kapitels 3* werden sowohl die Auswahlkriterien für die untersuchten Dokumentarfilme erklärt als auch eine Beschreibung des Filmkorpus gegeben. Dann folgt das Kapitel über die möglichen Methoden, auf die sich die vorliegende Untersuchung sowohl zur Analyse der filmischen Struktur als auch zur Lektüre und Interpretation der Macht-Filmraum-Verhältnisse bezieht.

Die Analyse der ausgewählten Dokumentationen wird zunächst in *Kapitel 4*. beginnen. Hier wird das analytische Augenmerk auf die Bearbeitung der ersten Fragestellung gerichtet, durch die herausgearbeitet wird, welche filmischen Orte die geographische Struktur der untersuchten Dokumentarfilme ausmachen. Danach geht die Analyse der Filme in *Kapitel 5* einen weiteren Schritt vorwärts, um eine zielgerichtete Lektüre und Interpretation der räumlichen Konstruktion der Macht in den ausgewählten Dokumentarfilmen durchzuführen. Schließlich werden die Ergebnisse der Analyse der untersuchten Dokumentarfilme in Kapitel 6 resümiert, wobei die Antworten auf die im ersten Kapitel gestellten Fragen zusammenfassend dargelegt werden.

2 Die theoretischen Grundlagen der Arbeit

Das Gerüst der vorliegenden Arbeit beruht hauptsächlich auf zwei theoretischen Grundlagen. Eine neu entwickelte Auseinandersetzung des geographischen Wissens mit dem Medium (Dokumentar-)Film gilt als der erste Bestandteil der Dissertation. In diesem Teil wird der Versuch unternommen, einen Überblick über die sich im wissenschaftlichen Sinne herausbildende geographische Beschäftigung mit dem Dokumentarfilm zu geben sowie den Fokus intensiver auf die kulturgeographischen Überlegungen zum Medium Film zu richten, indem der theoretische Knotenpunkt zwischen Geographie und Film dargestellt wird. Im Anschluss daran werden die Kernbegriffe, die in der filmtheoretischen Debatte über den Dokumentarfilm als kontrovers angesehen werden, aufgegriffen. Das vorliegende Kapitel geht von der Wichtigkeit der Begriffe *Ort* und *Raum* im Zuge der eingehenden Analyse der untersuchten Dokumentarfilme aus. Aus diesem Grund ist es entscheidend, konkrete Ansätze zur Auslegung der beiden Begriffe, die zur Bearbeitung der Fragestellungen passend sind, festzulegen.

In Bezug auf die Machtthematik ebnet dieses Kapitel den Weg, vor allem der Erläuterung und Konkretisierung eines allgemeinen Begriffes der Macht. Dazu gehört außerdem eine Bestimmung spezifischer, für die vorliegende Arbeit relevanter Formen der Macht. Dadurch lässt sich die Basis der Analyse von sozusagen Macht-Filmraum-Verhältnissen aus der Perspektive der vorliegenden Untersuchung herauskristallisieren.

2.1 Geographie und (Dokumentar-)Film

„If we, as geographers, agree with many of the commentators on the postmodern condition who see little difference between our political culture and our celluloid culture, between real-life and reel-life, then cinematic representation needs to be a key part of geographic investigation.“ (AITKEN & ZONN 1994:5)

Das Medium Film ist zweifellos ein integraler Bestandteil der Moderne überall in der Welt. Es erhält seine einzigartige Bedeutung u. a. wegen seiner Vertretung aller Künste, da es diese, von der praktischsten bis zur abstraktesten Darstellung, mit einbezieht (MONACO 2012). Die geographisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Massenmedien¹ im Allgemeinen und mit dem Medium

¹ CLARKE (2009:1) zufolge demonstriert sich der Begriff *Medium* als „the heterogeneous array“ der Massenkommunikationsmittel, die sich in einer postmodernen Gesellschaft niederschlagen und sie charakterisieren. Das Wort *Medium* selbst zählt zu den sehr ambigen Begriffen und beinhaltet unterschiedliche Gesichtspunkte: von KITTIER (1999) „media determine our situation“ über MCLUHANS (1964) „the medium is the message“ bis zu MANOVICH (2001), der proklamiert, dass das repräsentative Bild im traditionellen Sinne schon veraltet ist (vgl. CARINE 2007). Hinsichtlich der theoretischen Umgang der Geographie mit Massenmedien stellen BURGESS & GOLD (vgl. 1985) fest, dass der Entwicklungsverlauf der mediengeographischen Arbeiten sich in zwei Hauptströmungen

Film im Speziellen ging durch verschiedene Phasen. Trotz der Tatsache, dass das Verhältnis der Geographie zum Visuellen aufgrund des Rückgriffs auf die vertrauten Mittel zur Einstellung wissenschaftlicher Arbeiten (z. B. Landkarte, Bilder, Landschaftsgemälde, Reisebücher) als genuin und verwurzelt gekennzeichnet ist (vgl. SUI 2000; vgl. ROSE 2003; vgl. ZIMMERMANN 2007a, 2007b; vgl. MIGGELBRINK & SCHLOTTMANN 2009; vgl. SCHLOTTMANN & MIGGELBRINK 2015), standen manche Geographen dem Medium Film skeptisch gegenüber, wobei die filmischen Inhalte in erster Linie der Vergnügung zugeordnet wurden, wobei kein geographisches Erkenntnisinteresse hergeleitet werden könnte (vgl. CRESSWELL & DIXON 2002; FLETCHALL 2012). Demgegenüber wenden sich andere Geographen¹ den massenmedialen Inhaltsangeboten, namentlich den filmischen, zu, da dies eine umfassende Kombination von Imagination, Kunst und geographischen Informationen ist (vgl. LUNKINBEAL & ZIMMERMANN 2006). Allerdings ist in diesem Kontext zu erwähnen, dass der traditionelle Gesichtspunkt, unter dem die Geographie den Film als fremd betrachtet wird, nach dem *cultural turn*² radikal geändert wurde, sodass der wissen-

gen herauskristallisiert: Während die nordamerikanische Denkschule sich in erster Linie auf die anscheinenden Auswirkungen der Medien auf das Verhalten des Individuums gegenüber den ihr von den Medien gebotenen Ansichten konzentriert und auf der Vorstellung fußt, dass die Kommunikationsmöglichkeiten Prozesse der Übermittlung verschiedener Botschaften sind, richten sich die europäischen Ansätze auf die ideologischen Prozesse, durch welche die Bedeutung in der Gesellschaft produziert wird. Dank der Medientechnologien v.a. auf der audiovisuellen Ebene kann man heutzutage Kontakt mit Menschen aufnehmen, die räumlich nicht anwesend sind, auf Informationen, die woanders gespeichert werden, zugreifen und die nicht von der räumlichen Nähe zu den anderen eine abhängende Unterhaltung genießen (CLARKE 2009: 8; vgl. ROSE 2012).

¹ In seinem Beitrag *Terra Incognitae: The Place of Imagination in Geography* demonstriert WRIGHT (1947) die Wichtigkeit der Imagination in der geographischen Untersuchung und stellt dar, dass sich zwei unterschiedliche Ebenen geographischer Wissen festlegen: „*There are two grades of geographical knowledge: knowledge of observed facts and knowledge derived by reasonable inference from observed facts, with which we fill in the gaps between the letter.*“ (WRIGHT 1947:3). Unter anderem legt er ausführlich den Unterschied zwischen zwei theoretischen Ebenen der Geographie dar. Es lässt sich demzufolge konstatieren, dass ein kleines „*core area*“ gibt, das die formellen geographischen Arbeiten vertritt, während sich gleichzeitig eine *informelle* Geographie, die sich sogenannte „*peripheral zone*“ ansehen lässt, ausdehnt, welche man in „*non-scientific works – in books of travel, in magazine and newspapers, in many pages of fictions and poetry, an on many canvas*“ findet (ibid. 10).

² Die allgemeinen tiefgreifenden Veränderungen in der modernen Gesellschaft, in der sich die Implikationen des globalen integrierten Produktions- und Konsumsystems in jedem Individuum und überall verwickeln, erschufen eine intellektuelle Atmosphäre, in der sich das sogenannte *cultural turn* in den Sozialwissenschaften herauskristallisierte (vgl. SCHUMER-SMITH 2002). Der Begriff *Kultur* selbst ist eine umstrittene Thematik sowohl in den Sozialwissenschaften als auch in der Geographie selbst, und die Auseinandersetzung mit den von Kultur abgeleiteten Problemstellungen und Sachverhalten in dieser Fachdisziplin könnte man in zwei Hauptrichtungen zusammenfassen: Während die *Berkeley School* die Annahme vertritt, dass die Landschaften als kennzeichnende geographische Räume dadurch beschrieben und identifiziert werden können, dass das Augenmerk auf die visuellen Elementen der materiellen Kultur gerichtet wird (vgl. COSGROVE & JACKSON 1987), entstand die *neue Kulturgeographie* in den 1980ern in Großbritannien: Diese ist „*more concerned with patterns of significance in the landscape*“ (WILLIAMS 2009: 302). Zu dieser Zeit riefen sowohl JACKSON als auch COSGROVE die Geographen dazu auf, „*inner workings of culture*“ (vgl. SCOTT 2004: 24) zu berücksichtigen und nach einem Verständnis der symbolischen Produktion und ihrer Rolle bei der Raumordnung zu suchen. Präziser wird *Kultur* von COSGROVE und JACKSON (1987: 95ff.) als „*the very medium through which social change is experienced, contested and constituted*“ ausgelegt. Daher soll die Landschaft, einer der Leitbegriffe in der Geographie, sowohl als kulturelle Konstruktion, deren symbolische Qualitäten in den Mittelpunkt der kulturgeographischen Forschungen gerückt werden sollen, als auch als *cultural image*, welches die Umgebungen repräsentiert und symbolisiert, betrachtet werden (ibid.). In diesem Kontext befand sich das kulturgeographische Denken auf der Suche nach einer neuen Formulierung der raumtheoretischen Begrifflichkeit, indem Geographie den *Raum* und die *Landschaft* nicht mehr im

schaftliche Stellenwert des Mediums Film nicht auf ein bloßes Lehrmaterial reduziert wird, sondern eher als *cultural product* zu betrachten ist. Die Beschäftigung mit den filmischen Materialien soll sich nicht mehr ausschließlich um ihr mimisches Potential zentrieren, sodass das Dargestellte im Film schlussendlich als gegebene *Wahrheit* anzunehmen ist, die keiner Interpretation seitens des Rezipienten unterworfen ist. Die Wahrnehmung filmischer Repräsentationen von anderen Gesellschaften, Orten, Räumen, Landschaften und den dazwischen bestehenden Verhältnissen und Interaktionen spielt eine beachtliche Rolle beim Hervorrufen von subjektiven Eindrücken und Stimmungen, beim Reformulieren spezifischer Auffassungen und ideologischer Haltung bzw. Überzeugung sowie beim Gestalten individueller Erfahrung (vgl. AITKEN 1990, ZIMMERMANN 2009). Zwischen dem, was die innere Realität des Films repräsentiert, und dem, was in der lebensweltlichen Wirklichkeit geschieht, besteht konstitutiv wechselseitige Beeinflussung, weil das Medium Film sich nicht außerhalb der Alltagskultur befindet, sondern sich in die Lebenswelt der Gesellschaft eingliedert (vgl. AKREMI 2014; SCHLOTTMANN & MIGGELBRINK 2015: 20).

Es handelt sich bei der vorliegenden Untersuchung um eine Filmgattung, die im populären Verständnis nicht dem Unterhaltungskino zugeordnet wird, sondern dem Dokumentarfilm, der als eine künstliche Interpretation der lebensweltlichen Wirklichkeit angesehen werden kann und der dem Zuschauer eine alternative Perspektive der Welt, die sich von der des Spielfilms unterscheidet, bietet (DIXON 2008: 66; MCLANE 2012). Häufiger steht die theoretische Beschäftigung mit Spielfilmen im Mittelpunkt des filmgeographischen Interesses und somit schienen die inhaltsbezogenen Werte der Gattung Dokumentarfilm herabgemindert zu werden. Es wird im Laufe des kommenden Teilkapitels ausführlicher geschildert, dass der Dokumentarfilm eine größere Anziehungskraft auf Geographen ausübte, da dessen Repräsentationen dem Rezipienten u. a. den Realitätseindruck zu vermitteln fähig ist (KENNEDY & LUNKIN-BEAL 1997: 40).

Rahmen der traditionellen Sichtweisen hinterfragte, d.h. nicht mehr als statistisch-materielle Erscheinungen, sondern in Bezug auf die Raum-Gesellschaft-Verhältnisse. Eine solche Neuorientierung und Ausdehnung des geographischen Interesses hin zu den immateriellen Kulturprodukten – in diesem Kontext an den Medien als immateriellen Artefakten – bot den Geographen neue Methoden und die Möglichkeit zur interdisziplinären Forschung an. Aus diesem Grund ist es keineswegs verwunderlich, dass Medieninhalt als ein Untersuchungsgegenstand in der Geographie angesehen wird. „*A media saturated world entails that, alongside our immediate environment, we increasingly inhabit a mediatized environment, created by television, the telephone, the Internet, etc. The interface or interaction between these environments is, however, complex*“ (CLARKE 2009:8). Das Zitat von CLARKE erklärt im weitesten Sinne die Rolle der Massenmedien bei der Rekonstruktion der menschlichen Vorstellung von der Welt, in der die Menschen leben, ihres Verhaltens gegenüber den anderen sowie die Art und Weise, wie sie miteinander kommunizieren, um möglichst klare Standpunkte beziehen zu können und ihre Ansichten über eine weite Ereigniskette, deren Maßstab bzw. Stellenwert sich von der Alltagsroutine bis zu irgendeinem Meilenstein erstreckt, zu gestalten. Diese Rekonstruktion der Weltentwürfe von Individuen beschränkt sich nicht auf den direkten Kontakt mit der lebensweltlichen Umgebung, sondern wird durch *massenmediale* Produkte herauskristallisiert, m.a.W. dank der Omnipräsenz der massenmedialen Repräsentationen könnte ein Individuum seine eigene Welt nicht ausschließlich durch die geographische Imagination bilden, sondern die Welt aus zweiter Hand erleben (LOWENTHAL 1961).

2.1.1 Geographische Beschäftigung mit dem Dokumentarfilm: ein Forschungsüberblick

Im Grunde führen die ersten Spuren der Betrachtung des Dokumentarfilms als ein hilfreiches Mittel für die Geographie in die Vor- sowie Nachkriegszeit, v. a. im englischsprachigen Raum, zurück. In Großbritannien versuchten einige Geographen zu erklären, inwiefern ein Film im Geographie-Unterricht zur Zunahme der Aufmerksamkeit der Schüler führen und somit zu einem entscheidenden integralen Bestandteil der geographischen Wissensbildung werden konnte. GILBERT (1939: 250ff.) unterscheidet in seinem Aufsatz *The „Raw Material“ Film* zwischen Filmtypen, die in der Schule zum Einsatz gelangen, nämlich *Process Films* und *Films Describing Regions*. Die beiden Formen beinhalten visuelle geographische Informationen in Form von Landschaftseinstellungen, Bildern von menschlichen und wirtschaftlichen Aktivitäten sowie Repräsentationen historischer Stätten. Er legt als Ziel der Vorführung eines Films darauf fest, dass dieser die Konstruktion von Wissen bei den Schülern von dem „orthodox geography textbook“ (ibid. 1939: 250) in eine visualisierte Form transformiert. GILBERT zufolge sind die filmischen Bilder, die durch Bewegung dynamisiert und mit Ton ausgestattet sind, das beste „raw“ Material für Geographie im Vergleich zu den anderen Medien. FAIRGRIEVE (1944) wiederum macht deutlich, dass trotz der Absicht, den Schülern themenbezogene Filme vorzuführen, von großer Bedeutung sei, dass die Dauer der Filmvorführung mit der des Unterrichts abgestimmt wird. Um eine zeitliche Diskrepanz zu vermeiden, schlägt er vor, dass nur ein Kurzfilm für den Geographieunterricht geeignet sei, da seine Dauer von entweder 30 Sekunden oder 10 Minuten ausreiche, um die geographischen Inhalte verständlich zu machen. Um dies zu überprüfen, führte er ein Experiment an Schülern durch. Als im Unterricht der Geographie die Thematik des *Lake District* behandelt wurde, wurde ein themenbezogener Film von 30 Sekunden Länge vorgeführt. Schließlich ließ sich herausfinden, dass die laufenden Bilder dazu beitrugen, Eindrücke von einer geographischen Gegend mehr als jedes andere didaktische Hilfsmittel bildhaft und kartographisch zu konstruieren. Darüber hinaus erstellte FAIRGRIEVE (1945) eine Liste, die eine Menge von geographiedidaktisch empfohlenen Kurzfilmen umfasst.

Wenn man im deutschsprachigen Raum nach sozialwissenschaftlichen Arbeiten sucht, die sich mit dem Medium Film befassen, findet man erstaunlicherweise Spuren, die aus dem Jahr 1952 stammen, da EUGEN WIRTH in diesem Jahr seine Dissertation in Soziologie mit dem Titel *Stoffprobleme des Films* veröffentlichte (ZIMMERMANN & ESCHER 2005; LUKINBEAL & ZIMMERMANN 2006). In der Nachkriegszeit veröffentlichte *The Geographical Magazine* eine Reihe von wissenschaftlichen Aufsätzen, die sich grundlegend mit der geographischen Beschäftigung mit dem Medium Film aus einer didaktischen Perspektive befassen. Ob die Filme Spiel- oder Dokumentarfilme sind, ob das Medium Film das Leben einer Nation wiedergibt (KOVAL 1954) oder ob es im Wesentlichen geographische Repräsentationen

vermittelt (MANVELL 1956; WRIGHT 1956), die Reihe von geographischen Beiträgen verweist auf die Bedeutung der filmischen Darstellung, die sich daraus herleitet, dass das Medium Film als wichtiges didaktisches Mittel im Geographieunterricht verankert wird, d. h., die Studierenden sollen von im Film präsentierten Landschaften profitieren, als würden sie solche Orte aus erster Hand – direkt im Feld – erleben (AITKEN & DIXON 2007). Allerdings konzentrieren sich die Aufsätze von *The Geographical Magazine* nicht ausschließlich auf die didaktische Bedeutung des filmischen Materials. Es geht darin auch um die möglichen Faktoren, welche die Filmindustrie in konkreten westlichen Ländern positiv und/oder negativ prägten. KOVAL (1954) misst den geographischen Faktoren Deutschlands eine wichtige Bedeutung für den Aufschwung der nationalen Filmindustrie bei (S. 575). Durch das Einführen verschiedener Filmtitel, die in den 1920er und 1930er bedeutsam im populären Sinne sind, verweist er darauf, dass die gesamte Tendenz der deutschen filmischen Produktion den nationalen Geist durch die Darstellung der Macht in militärischer Form und/oder Propaganda unter Hitlers Herrschaft war (S. 575). Nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten in Deutschland wurde ein tiefer, filmindustriebezogener Wandel in Deutschland herbeigeführt, wobei das Gesetz von 1934¹ verabschiedet wurde, durch das neue Konzepte hervortraten: die „Vorprüfung“ und die „Geschmacks-Zensur“ (ibid. 585). Das Ziel von solchen Maßnahmen war, eine strenge Kontrolle über die filmischen Inhalte auszuüben. Infolgedessen erlebte die Filmproduktion in Deutschland in dieser Epoche einen Rückgang v. a. auf der qualitativen Ebene, sodass die Propagandafilme den populären Geschmack zu steuern vermochten und die weit verbreitete Schundkomödie die Gesellschaft amüsierte und vom politischen Status quo ablenkte.

In den folgenden Aufsätzen zentriert sich der Blickwinkel lediglich um die Gattung *Dokumentarfilm*. Dies trifft zunächst auf den Aufsatz von MANVELL (1956) zu, in dem er sich sowohl auf die ökonomischen und politischen Bedingungen der Dokumentarfilmproduktion in Großbritannien und den USA als auch auf die entscheidende Rolle der Filmemacher beim Rekonstruieren dessen, was vor seiner Kamera steht, konzentriert. MANVELL (ibid. 421) zufolge könnte ein erfolgreicher Regisseur einen guten Dokumentarfilm nicht drehen, wenn er in den künstlichen Konventionen der Vorläufer nicht sehr bewandert sei.

WRIGHT wiederum (1956) stellt in seinem Beitrag dar, unter welchen Umständen die dokumentarfilmischen Produktion in Großbritannien nach Ende des Zweiten Weltkriegs stattfand. In Anlehnung an WRIGHT gewann der Dokumentarfilm bei den Rezipienten eine große Popularität nicht ausgehend von dem ästhetisch-künstlichen Stellenwert des Dokumentarischen, sondern durch das Betrachten dieser Filmgattung als „a method of approach to public information“ (ibid. 593). Die US-amerikanische Pro-

¹ Es ist auch als Lichtspielgesetz (LG 34) weitbekannt. Dabei handelt es sich um ein Gesetz, das am 16. Februar 1934 in Deutschland gültig wurde, nach dem das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda den sogenannten Reichsfilmdramaturgen mit der Aufgabe beauftragt, sich für die Zulassung bzw. die Ablehnung von Manuskripten der Filme, die in Deutschland gedreht werden, entscheidet (MEYER 2011).

duktion der Dokumentarfilme greift KNIGHT (1957) auf. Er betrachtet die Filme, die geographische Themen zum Inhalt haben. Basierend auf verschiedenen Filmtiteln, die ab Ende 1920er produziert wurden, tendierten die amerikanischen Dokumentationen im Allgemeinen zum Mensch-Umwelt-Verhältnis. Außerdem thematisierten andere Filme spezifische Phänomene, beispielsweise die Transformation von ländlichen Gebieten zu industriellen Stadtgebieten. Er verweist in seinem Beitrag auch auf die Macht des Dokumentarischen als Propagandamittel während der Kriegszeit, wobei eine Gruppe von amerikanischen Dokumentarfilmen auftauchte, die nicht auf die Amerikaner, sondern auf sich unter NS-Herrschaft befindende Europäer ausgerichtet waren, indem diese Dokumentarfilme als Gegenpropaganda gegenüber Nazismus dienten (ibid. 297).

Seit den 1980er Jahren entwickelte sich bei manchen Geographen die Tendenz dazu, die medialen Inhalte des Mediums Film kritisch aufzugreifen. Die Analyse von Strategien, die eine regionale Institution anhand von Instrumentalisierung des Dokumentarfilms verfolgt, um ein charakteristisches Image der Geographie des Landes produzieren und verbreiten zu können, wurde auch in der Geographie thematisiert. Der Aufsatz von YOUNGS und JENKINS (1984) setzt sich mit dem Film aus geographie-didaktischer Perspektive auseinander, indem er davon ausgeht, dass die Analyse der visuellen Medien zum integralen Bestandteil des Geographieunterrichts werden soll (ibid. 46). Dennoch betonen die Autoren in diesem Kontext, dass obwohl die audiovisuellen Medieninhalte von großer Wichtigkeit für die Konstruktion von Weltenentwürfen sind, man mit diesen Bildern nicht umgehen sollte, als ob sie die Wirklichkeit objektiv widerspiegeln würden (ibid.). In Anlehnung an sechs Dokumentarfilme, die *Shell UK* zwischen 1976 und 1977 produzierte, zergliedern YOUNGS und JENKINS die vom Ölkonzern angenommene Politik zur Konstruktion des Images des britischen Landes. Die Bilder von Landschaften und Menschen werden in diesem Kontext als Werbematerialien instrumentalisiert, die ein idealisiertes Bild des Landes zu propagieren fähig sind. Die Bilder erfüllen dementsprechend die visuelle Vergnügung der Zuschauer und stellen den Lebensstil im Land dermaßen harmonisch dar, dass es als touristischer Bestimmungsort gilt (ibid.). YOUNGS (1985) wiederum hinterfragt die Macht der Dokumentarfilme hinsichtlich des Propagierens des Mythos von regionalen Landschaften. Für diesen Zweck geht er von der Analyse von Dokumentarfilmen, die im Rahmen eines Fernsehsendung-Projekts von Granada Television in Großbritannien gedreht wurden, aus. Es handelt sich dabei um eine Serie von TV-Dokumentationen, die unter der sogenannten *personal documentary* subsumiert werden. Unter *personal documentary* versteht man „a programme... which, through its imaginative handling of reality expresses his own attitude not only to the programme's immediate subject matter but to the whole of the world in which he lives“ (SWALLOW 1966: 147 zitiert nach YOUNGS 1985: 147). In diesem Kontext betrachtet YOUNGS die filmästhetische Konstituierung des mythischen Bildes des Idyllischen in der britischen Landschaft sowie des Im-Einklang-Sein des pastoralen Lebens englischer Dörfler durch die subjektive Sicht des einzelnen Re-

gisseurs, ohne die in der außerfilmischen Realität stattfindenden wirtschaftlichen Belastungen der Menschen zu berücksichtigen (ibid. 163).

Die geographischen Arbeiten mit dem Dokumentarfilm untersuchen nicht nur die Konstruktion der ländlichen Mythen. GOLD (1985:123-143) erörtert, wie die Filme zwischen 1919 und 1939 die Stadt der Zukunft behandelten. Im Gegensatz zum Spielfilm, in dem das Raum-Zeit-Verhältnis durch die Fantasien des Filmemachers thematisiert werden, sodass die Darstellung von urbanen Räumen in höherem Maße in Form von Science-Fiction dargestellt wird, befasst sich eine Reihe von Dokumentarfilmen mit der Darstellung der Stadt in naher Zukunft, für die sich die Menschen in ihrem Alltag interessieren (GOLD 1985: 133). Dieses Image entsteht aus dem unmittelbaren Kontakt des Filmemachers mit den sozialen Problemen, die im Spielfilm in hohem Maße ausgeklammert werden. Aus dieser Perspektive betrachtet GOLD den Dokumentarfilm nicht nur als künstliches Mittel für Pädagogik, Propaganda und/oder kommerziellen Erfolg, sondern vielmehr weist er in diesem Kontext den dokumentarfilmischen Repräsentationen eine gesellschaftliche Bedeutung zu. Im Rahmen seiner Analyse von *Housing Problems* (1935) führt GOLD aus, dass dieser Film eine von vielen britischen Dokumentationen ist, die nicht nur das Augenmerk auf die ungünstigen Lebensumstände der armen Arbeiterklasse in Südlondon richtet, sondern eher die Umquartierung in mehrstöckige Wohnungen als eine Alternative für die Slums darstellt.

JENKINS (1990) konzentriert sich in seinem Beitrag *A View of Contemporary China: A Production Study of a Documentary Film* auf das Außen-Innen-Verhältnis in Bezug auf die Produktion von Dokumentarfilmen über eine geschlossene Gesellschaft wie die chinesische. Nach ihm ist es eine Voraussetzung, die Technologie und Ästhetik des Films zu verstehen, damit man ihn analysieren und begreiflich machen kann (ibid. 209). In einer geschlossenen Gemeinschaft ist die Zugänglichkeit für diejenigen, die von Außen kommen, zu vielen Orten – im Innen – von unterschiedlichen politischen Kriterien abhängig. Dies beeinflusst einerseits die Auswahl der filmischen Orte und andererseits das erwünschte filmische Image der chinesischen Gesellschaft (ibid. 211). Angesichts dessen schlägt JENKINS die Analyse der Produktion als eine Methode vor, um zu verstehen, wie ein Filmproduktionsteam aus dem Westen das Image der chinesischen Gesellschaft in der TV-Dokumentationsserie *The Heart of the Dragon* (1984) schafft (ibid. 211 ff.). Mittels problemzentrierter Interviews mit dem Filmteam kommt der Autor zu dem Ergebnis, dass obwohl die filmischen Bilder von Orten, Landschaften und Menschen eine Teamarbeit reflektieren, schlussendlich die mächtige Kontrolle der nationalen Behörde über die Orte, an denen die Aufnahmearbeit der Außenseiter (nicht) genehmigt wird, die Produktion und Darstellung des Images der chinesischen Gesellschaft limitiert (ibid. 225).

Die sich ankündigende Geburt der neuen Fachdisziplin *Filmgeographie* ging mit der Veröffentlichung des umfangreichen Sammelbands von AITKEN und ZONN (1994) *Place, Power, Situation and Spectacle: A*

Geography of Film einher. Das Spektrum der Beiträge in diesem Werk umfasst verschiedene Problemstellungen der Filmgeographie. Die Herausgeber bemängeln, dass die Geographen es bisher vernachlässigt hätten, die Verknüpfung des Films mit den Repräsentationen zu erforschen und die filmischen Darstellungen sowohl in Spiel- als auch in Dokumentationsform als permanentes Mittel in der Geographie zum Verstehen des *Raums* zu betrachten (AITKEN & ZONN 1994:5). Dem Dokumentarfilm wird der dritte Teil des Sammelbands gewidmet. KRIM (1994: 183-201) überprüft in seinem Beitrag das Wesen, den Charakter und den Kontext des Images von *Route 66* im Dokumentarfilm. Dabei hat er das Ziel vor Augen, aufzuzeigen, wie *Route 66* als „*American mythology*“ (ibid.: 184) konstituiert wird. NATTER (1994: 203-227) wiederum versucht durch die Analyse von *Berlin – Die Symphonie der Großstadt* (1927) das ästhetisch geschaffene Image der filmischen Stadt zu thematisieren, während GOLD & WARD (1994: 229-258) sich mit der Stadt im Dokumentarfilm aus anderer Perspektive auseinandersetzen. Sie konzentrieren sich auf den Ansatz der filmischen Dokumentationen zum Propagieren bzw. zur Förderung von spezifischen Sichtweisen hinsichtlich der Stadtplanung in Großbritannien. Zu diesem Zweck analysieren sie sechs Dokumentarfilme im Zeitraum von 1939 bis 1951.

Angesichts der zahlreichen Publikationen scheint die filmische Konstruktion der Stadt die Aufmerksamkeit der Filmgeographie zu erregen, im Vergleich zur Zahl der wissenschaftlichen Beiträge, die sich mit dem Ländlichen bzw. dem Dorf auseinandersetzen. Das Aufgreifen der filmischen Stadt nimmt am meisten die Geographen in Beschlag. Der theoretische Fokus der Geographen richtet sich bei CLARKE (1997) auf einen präziseren Horizont, der die filmische Stadt im Spiel- und Dokumentarfilm zur Grundlage für eine ausführliche Debatte erhebt. Er zielt mit dem Sammelband *Cinematic City* darauf ab, „[...] *to explore the screenscapes of the cinematic city*“ (vgl. CLARKE 1997:2).

Die theoretische Konzentration auf den Spielfilm prägt eine Vielzahl von filmgeographischen Arbeiten. ESCHER & ZIMMERMANN (2001) setzten sich beispielsweise mit den variablen Rollen der Landschaft im Spielfilm auseinander und überarbeiten auf dieser Basis die von HIGSON (1987) bzw. LUKINBEAL (2005) festgestellte Bedeutung der filmischen Landschaft, sodass schlussendlich eine filmische Landschaft als Handlungsrahmen, als Bürge für Glaubwürdigkeit, als Symbol/Metapher, als Mythos, als Schauspiel und Schauspieler, als Drehort und/oder als Ziel des Tourismus betrachtet werden kann (vgl. ESCHER & ZIMMERMANN 2001).

Auf der anderen Seite widmen SIEHL & FITZMAURICE (2001) der *Cinematic City*-Thematik den Sammelband *Cinema and The City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Das Werk konzentriert sich darauf, die interaktive Verbindung zwischen Stadt und Spielfilm zu untersuchen. Die postmoderne filmische Stadt gewinnt bei einigen Geographen an Interesse. SIEHL zufolge (vgl. 2001) speist sich das Interesse des Kinos an der Stadt im Vergleich zu dem Dorf bzw. dem Ländlichen aus den folgenden Tatsachen: Angesichts des weltweiten Verstädterungsgrads lässt sich ausdrücken, dass die Städte welt-

weit betrachtet eine enorme Anziehungskraft auf die Bevölkerung ausüben. Darüber hinaus haben die Filme im Grunde in Bezug auf die Produktion, die Distribution und die Vorführung eine starke Neigung zu den städtischen Zentren. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass die filmische Darstellung des Ländlichen bzw. des Dorfs bei Geographen nicht dieselbe Aufmerksamkeit gewinnt, welche die Stadt im Film erregt.

Ausgehend von den der Geographie zugrunde liegenden Untersuchungsgegenständen (wie Raum, Ort, Landschaft) sammelten CRESSWELL und DIXON (2002) filmgeographische Aufsätze, die in dem Sammelband *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity* veröffentlicht wurden. Aus einer antiessentiellen Perspektive unterteilen die Herausgeber dieses Werk in drei Hauptkapitel, sodass Mobilität, Identität und Pädagogik aufgegriffen werden. In einem Beitrag hebt GOLD (2002) hervor, dass sich die Rolle des Dokumentarfilms als didaktisches Mittel im wissenschaftlichen Umfeld daraus ableitet, dass das Publikum dieses Medium wegen seines *documentary realism* pädagogisch rezipiert (GOLD 2002: 209). Demgegenüber zielt GOLD darauf ab, die Studierenden im Fach Geographie von der Ansicht zu überzeugen, dass das Medium Film, ungeachtet von der Gattung, ein ideologisches Instrument sei, sodass es die Wirklichkeit nur partiell einfangen und darstellen kann. Dies wurde im Rahmen eines Kurses in Stadtgeographie überprüft (ibid. 312). Dabei befassten sich die Geographiestudierenden mit der Analyse ausgewählter Filme, indem sie sowohl die Abläufe der narrativen Struktur des einzelnen Films transkribierten als auch die Inhaltsanalyse (verbale und praktische Handlungen, Symbole usw.) in die Analysepraxis mit einbezogen, um schließlich eine problemrelevante Interpretation der Stadt im Dokumentarfilm zu erschließen.

LUKINBEAL und ZIMMERMANN (2006) wiederum haben den Versuch unternommen, die künftigen Horizonte der Filmgeographie festzulegen. Sie gehen davon aus, dass es in der geographischen Auseinandersetzung mit dem Film mehr als nur die binäre Unterscheidung zwischen *real* und *reel* gibt. Sie schlagen daher vier Themenfelder vor, welche die geopolitischen Verflechtungen mit dem Film, der Kulturpolitik, der Globalisierung der Kulturindustrie und schließlich der Krise der Repräsentation in die Betrachtung mit einbeziehen.

In 2008 gaben LUKINBEAL und ZIMMERMANN den Sammelband *The Geography of Cinema – A Cinematic World* heraus, in den zwei Beiträge über den Dokumentarfilm integriert sind. Zum einen greift DIXON (2008: 65-83) in ihrem Aufsatz die Konstruktion vom Independent-Dokumentarfilmemachen in den USA auf. Durch die Analyse zweier Filmbeispiele arbeitet DIXON heraus, wie die Erzählungen die grundlegend divergenten Erfahrungen der gefilmten Personen widerspiegeln, zu spezifischen Bedeutungszuschreibungen des Landes beitragen: *Tobacco Blues* (1998) befasst sich mit der Auswirkung der Globalisierung auf die ländlichen Gebiete, wobei die Geschichte das Schicksal der familiären Erwerbstätigkeit in Kentucky angesichts der zunehmenden Desinvestition der nationalen Tabakfirmen zum Inhalt

hat. Auf der anderen Seite beleuchtet der Dokumentarfilm *Beyond the Border* (2003) die mexikanischen Migranten in Kentucky. Ausgehend von dem Ziel des Films „*bringing the voice of Mexicanos to a nationwide audience*“ (DIXON 2008: 80) nähert sich die Narration den Fragen der Fremdfeindlichkeit, Sprachbarrieren und Diskriminierung an, die im Endeffekt darauf hinweisen, dass das Land als Raum, der sowohl durch systematische Ausbeutung als auch durch Rassismus geprägt ist, konstruiert ist. Des Weiteren konzentriert MAINS (2008: 137-153) im Rahmen der Analyse von *The Colony* (1964) das Augenmerk auf die Möglichkeiten, die Dokumentarfilme anbieten, um Erzählungen über Identität, Heimat und Gemeinschaft in der karibischen Diaspora zu gestalten und zu artikulieren.

FOWLER und HELFIELD (2006) bieten den ersten Band, der sich völlig aus filmwissenschaftlicher Perspektive mit den geographischen Kategorien des Ländlichen bzw. des Dorfes auseinandersetzt, mit dem Titel *Representing the Rural: Space, Place and Identity in Films about the Land*. Die Beiträge richten ihre Konzentration auf die ländliche Struktur im Film, wo die Dynamik und das Tempo des Lebens monotoner sind als die, die den städtischen Lebensstil prägen. Die Herausgeber legen durch diese Sammlung dar, dass sich das Verständnis der Zuschauer für Auseinandersetzung des Dokumentarfilms mit der Moderne, dem Nationalen, dem Postkolonialismus sowie der Postmoderne wandelt, wenn die städtischen Räume durch ländliche ersetzt werden. Obwohl die Relation des Films im Allgemeinen zur Stadt natürlich bzw. selbstverständlich zu sein scheint, ist das historische Verhältnis des Films zu den ländlichen Räumen nicht von geringer Bedeutung (FOWLER & HELFIELD 2006: 1):

„While cinema and the city seem natural companions, the turning of the camera eye toward the land has an equally prolific and consistent history, which has been obscured by cinema’s undisputed connection to the urban milieu and to modern technology and industry.“

Aus der obigen Darlegung von Publikationen lässt sich herleiten: Es ist erstens zu beachten, dass die Auseinandersetzung sowohl mit dem Spielfilm als auch mit der Stadt die filmgeographische Beschäftigung mit den filmischen Repräsentationen prägt. Das Urbane, v. a. im Spielfilm, tritt häufig als bedeutungsschwere Thematik zur geographischen Analyse auf. Nach der Herauskristallisierung der Filmgeographie lassen sich die wissenschaftlichen Arbeiten dem Dokumentarfilm nicht genug angelegen sein. Die Befassung mit den dokumentarischen Filmbildern erfolgt entweder ausgehend von der Vertrautheit mit dem Medium als geeignetes Mittel für Didaktik oder als Macht- bzw. Propagandainstrument, durch das verschiedene Institutionen spezifische Werte, Normen und Images konstruieren, darstellen und verkaufen können. Außerdem ist es ersichtlich, dass die Macht eher in Kopplung mit Propaganda steht und fast ausschließlich aus dieser Perspektive erforscht wird, wobei auf die Macht des Dokumentarfilms als manipulationsfähiges und -spezifisches Medium eingegangen wird. Es ist überdies auffällig, dass die geographischen Arbeiten beide Begriffe, nämlich Macht und Propaganda, in einen verschwommenen Kontext stellen, sodass von der Selbstverständlichkeit der Begriffe ausgegangen wird.

2.1.2 Dokumentarfilm: theoretische Grundbegriffe

Das Adjektiv *dokumentarisch* stammt von dem Terminus *Dokument* (lat. *documentum* ‚Beispiel, Demonstration, Modell‘) ab, während der substantivische Gebrauch von dem lateinischen Verb *docere* „unterrichten“ herrührt (vgl. NINEY 2009: 20). Das Wort *Dokumentar* wurde zum ersten Mal von John GRIERSON (1976 [1932]) in einem filmtheoretischen Kontext in Gebrauch genommen (WULFF & VON KEITZ 2014). GRIERSON (1976: 19 [1932]) räumt in seinem berühmten Aufsatz *First Principles of Documentary* ein, dass das Wort *documentary* dürftig sei, weil sich die französische Anwendung dieses Wortes grundsätzlich auf Reiseberichte beziehe. Die Grundsätze, die den Dokumentarfilm ausmachen, sind laut GRIERSON (1976: 21 [1932]) wie folgt: Erstens ist das Kino in der Lage, lebendige Szenerien und Handlungen zu repräsentieren; zweitens spielen Originalhandlungen und -akteure eine entscheidende Rolle bei der Darstellung der Komplexität der realen Welt und schließlich erscheinen die Handlungen aus dem Leben wirklicher und daher vertrauter im philosophischen Sinne. CHAPMAN (2009) demonstriert, dass der Dokumentarfilm über seine rationale/ursprüngliche/reine Funktion durch die gefilmten Ereignisse auf der Leinwand die Zuschauer daran erinnert, was einst in der lebensweltlichen Wirklichkeit geschah, hinausgeht. Vielmehr trägt er durch das Arrangement der Sequenzen, durch die nicht diegetischen und zweckmäßig eingeführten Elemente (wie Musik), durch die Kontextualisierung der Einstellungen und andere Faktoren zur Konstruktion der Bedeutung bei.

Die Debatte über das Verhältnis des Dokumentarfilm(er)s zur lebensweltlichen Wirklichkeit war und ist immer noch umstritten. NICHOLS (2001:1) einigt sich mit FRIEDMANN und MORIN (2010: 22 [1952]) über die Tatsache, dass jeder Film ein Dokumentarfilm ist. Allerdings beginnt hier eine Ambivalenz zwischen den beiden. Die Letzteren gehen davon aus, dass der Film nichts anderes als die Widerspiegelung der Wirklichkeit bzw. ein soziales Dokument ist, während NICHOLS (ebd. 1ff.) der Auffassung ist, dass sich alle Filme zwei Kategorien zuordnen lassen: 1. Dokumentationen der Wunscherfüllung (fiktionale Filme oder Spielfilme), deren Funktion es ist, den Wünschen, Emotionen und Erwartungen des Rezipienten einen Sinn zu verleihen; 2. Dokumentationen der sozialen Repräsentation (nicht fiktionale Filme oder Dokumentarfilme), welche die soziale Wirklichkeit audiovisuell wahrnehmbar machen; ausgehend von dem tiefgreifenden Zusammenhang zwischen Dokumentarfilm und der historischen Welt trägt der Dokumentarfilm zur Konstruktion des populären Gedächtnisses und der Sozialgeschichte bei.

Auf der anderen Seite vertreten andere Filmtheoretiker, wie EITZEN (1998: 15) die Ansicht, dass jeder Dokumentarfilm eine fiktionale Repräsentation des Wirklichen ist:

„Im Grunde ist jede Darstellung der Wirklichkeit ein künstliches Konstrukt und von daher Fiktion –ein selektiver und voreingenommener Blick auf die Welt, der daher unvermeidlich einen subjektiven Standpunkt wiedergibt.“

RENOV (1993) geht von der Ansicht aus, dass die fiktiven Elemente des Dokumentarischen gering eingeschätzt werden, wenn der Dokumentarfilm unter der Kategorie des *Nichtfiktionalen* subsumiert wird. NINEY (2012: 81) formuliert RENOVs Meinung anders, wobei er das filmtheoretische Streben zu „*absoluten stilistischen Merkmalen*“ zwischen Spiel- und Dokumentarfilm als sinnlos betrachtet. Dafür führt er die folgenden Argumente an: Zunächst ist die Fiktion fähig, die dokumentarische Form nachzubilden, weil sich eine der Bedeutungen, die das Wort *Fiktion* hat, auf die *Vorspiegelung*¹ bezieht; zweitens sind Dokumentation und Spielfilm Filme, deren Erzählungen durch ästhetische Mittel gestaltet werden, und schließlich wird die Zeit in beiden Formen, die in der realen Alltagswelt kontinuierlich abläuft, durch Montage strukturiert und reorganisiert (vgl. *ibid.*). Die vorliegende Arbeit stützt sich hinsichtlich der Bedeutung des Fiktionalen auf der fiktionstheoretischen Perspektive, dass die Fiktion durch Imagination produziert wird, indem sie in unterschiedlichen Weisen in Bezug auf ihre Referenzen in lebensweltlichen Wirklichkeit berücksichtigt wird (TRÖHLER 2002: 12).

Die Selektivität der filmtauglichen Ereignisse beim Dokumentarfilmmacher könnte sich herausbilden, wenn das, was in der lebensweltlichen Wirklichkeit geschehen ist oder immer noch geschieht, das ideologische oder emotionale Interesse des Regisseurs weckt. Es lässt sich auch davon ausgehen, dass es eine gemeinsame Erfahrung zwischen dem Dokumentarfilmer und dem Ethnographen gibt: Das Im-Feld-Sein, durch das sich beide Personen begegnen und versuchen, die Geschehnisse direkt zu erfassen (MANVELL 1957; MONGIN 2010: 72). Aus dieser Begegnung ergibt sich ein Dialog zwischen dem Filmmacher und den Ereignissen, mit denen er aus erster Hand konfrontiert wird (RENOV 2011: 14). Die Informationen, die für das Thema des gedrehten Dokumentarfilms relevant sind, gehören jedoch manchmal zu den intimen Bereichen und sind aus moralischen oder politischen Gründen aufseiten der gefilmten Akteure nicht einfach offenzulegen (TROLLER 2010). Damit die Wege in das problemspezifische Feld für den Dokumentarfilmer so zugänglich werden, dass er das Gesagte der zu filmenden Akteure aus geplanten Interviews gewissermaßen reibungslos extrahieren kann, sind grundlegende Methoden vonnöten (vgl. MONGIN 2010), die der Dokumentarfilmer selbst listigerweise entdecken muss: „*Sympathie. Oder auch :Verständnis. Oder: Wissenwollen, wenn nicht gar Wissenmüssen*“ (TROLLER 2010: 119). All diese Schlüssel sind strategische Methoden, im Feld akzeptiert zu werden.

In Bezug auf die filmische Objektivität lassen sich die Unterschiede zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm nach KENNEDY und LUKINBEAL (1997) in den folgenden Punkten zusammenfassen: Der Spielfilm genießt seine Popularität dadurch, dass er sowohl fiktional und geschlossen ist als auch narrativen Konventionen folgt. Auf der anderen Seite setzt die narrative Konvention im Dokumentarfilm eine gewisse Ebene der Objektivität voraus, die – ausgehend von der Annahme, dass die wahre Darstellung

¹ Es muss diesbezüglich beachtet werden, dass die *Fiktion* auf keinerlei Weise die Bedeutung von *Lüge* oder *Fälschung* beinhaltet. Sie erfordert nicht, dass der Glaube an sie mit dem Glauben an die reale Welt übereinstimmen muss, weil sie davon ausgeht, dass durch sie „*die Welt des <Als ob>*“ (NINEY 2012: 97) konstruiert wird (KESSLER 1998: 64).

der Ereignisse nicht von Prädispositionen des Filmemachers beeinflusst wird – durch Filmproduktionsverfahren konstruiert wird. BURGESS (1982) wiederum unterscheidet zwischen zwei Typen des dokumentarischen Films, indem ein Dokumentarfilm die Ereignisse entweder objektiv und unparteiisch oder persönlich repräsentiert. Sie (1982: 35ff.) gibt zu, dass „[p]ersonal documentaries are often more concerned with people rather than things, with the ‘why’ of life rather than the ‘how’ of it“. Die gesamten Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Dokumentar- und Spielfilm treten nicht in Bezug auf filmischen Inhalt auf, sondern sind verknüpft mit der Form, da Dokumentarfilm keineswegs eine Gegenüberstellung der Narration darstellt (vgl. NATTER 1994: 206). CARROLL (1996: 253), der als bestbekannter Verfechter der Objektivität im Dokumentarfilm (vgl. PLANTINGA 2008) bekannt ist, definiert Objektivität wie folgt: „*adherence to intersubjectivities assessable practices of reasoning and evidence gathering*“. Demgegenüber geht die vorliegende Dissertation von den Überlegungen von NICHOLS (1991) aus, der auf der Unmöglichkeit der Objektivität in einem Dokumentarfilm beharrt, weil Dokumentarfilme – wenn man von der Unterstellung Dokumentarfilme seien objektiv ausgeht – sowohl ihr eigenes (ästhetisches und rhetorisches) Konstruktionsverfahren ablehnen als auch sich von der Prämisse distanzieren, dass sie als Kulturprodukte darauf zielen, politische Annahmen zu machen (vgl. NICHOLS 1991). Oder wie SCHADT (2002: 40) dies formuliert: „*Der Dokumentarfilmemacher muss wissen, dass alles, was er tut, subjektiv ist. Es gibt keine objektive Realität und schon gar keine objektiven Zugriff darauf*“. Ein Beispiel für die politischen Annahmen könnte sein, dass der Dokumentarfilm fähig ist, seine Zuschauer zu der Überzeugung zu bringen, dass das, was sie in seiner innerfilmischen Realität entsteht, als *faktisch* bzw. *realistisch* angenommen wird (vgl. *ibid.* 1991: 195; BORDWELL & THOMPSON 2012: 351). Der Begriff *Realismus* wurde im 19. Jahrhundert zunächst sowohl in der Literatur als auch in den bildenden Künsten vor allem als Gegenpol zum *Idealismus* verwendet, wobei davon auszugehen ist, dass das Augenmerk auf das Alltagsleben einer Gesellschaft – wenn nicht vielmehr der sozialen Benachteiligten und ihrer Lebensbedingungen – gelenkt wird und daher „*life as it really was*“ dargestellt wird (HAYWARD 2000: 311). Die theoretischen Annahmen von Realismus im Film sind streng mit dem indexikalischen Verhältnis verwoben, auf dem das photographische Bild und dessen Referenz basieren (PRINCE 1996: 28). Realismus im filmtheoretischen Sinne bezieht sich auf die *realistische Qualität* eines Filmes sowohl auf der Ebene der Repräsentation als auch auf der der Narration. Somit wird es möglich sein, von lebensweltlicher Geographie im Film zu sprechen, wenn die filmisch repräsentierten geographischen Gegebenheiten denen des wirklich Lebendigen ontologisch entsprechen (vgl. AITKEN 1994; ESCHER & ZIMMERMANN 2001: 230). Trotz der Tatsache, dass *Realismus* dem Spiel- und Dokumentarfilm inhärent ist, lässt sich dennoch hinsichtlich dessen Wirkung in beiden Filmgattungen unterscheiden. In Anlehnung an BEATTIE (2004: 14) verweist Realismus im Spielfilm auf die ästhetischen Strategien, auf die der Filmemacher zurückgreift, um die in der erfundenen Filmwelt dargestellten Geschehnisse und Personen in einen Kontext setzen zu können, der der Konzeption der im lebensweltli-

chen Alltag erfahrenen Wirklichkeit kompatibel ist, ohne zu bedeuten, dass sich die realistischen Tatsachen bzw. das Faktische widerspiegeln (BORSTNAR et al. 2002: 30). Demgegenüber zentriert sich die Funktion der realistischen Repräsentationen im Dokumentarfilm – sowohl dank dem „*dokumentarisch-empirischen Evidenzcharakter des Filmbilds*“ (TRÖHLER 2004: 158) als auch durch die verschiedenen Modi des Informationserwerbs – um die Stützung bzw. Entkräftung der im Film dargelegten Argumente und Auffassungen über die historische Wirklichkeit (vgl. BEATTIE 2004).

Der qualitative Stellenwert der dokumentarfilmischen Repräsentationen liegt darin, dass sie beim Rezeptionsprozess fähig sind, den Eindruck der Authentizität bzw. der „*behaupteten Wahrheit, [...] die überprüfbar (und nachweisbar) in der geschichtlich-lebenswirklichen Welt ist*“ (zit. NINEY 2012: 93), zu evozieren (vgl. NICHOLS 2001; HUCK 2012: 248). Allerdings ist nicht außer Acht zu lassen, dass das Medium Film, sei es Spiel- oder Dokumentarfilm, überhaupt nicht als transparentes Fenster auf die Welt verstanden werden kann. Die Schilderung von *verfälschten* Sachverhalten entzieht dem Dokumentarfilm nicht die Ausprägung, dass die Darstellung der Themen dem Dokumentarischen zugeordnet werden, denn „*[j]ust as there are inaccurate or misleading news stories, so there are inaccurate or misleading documentaries*“ (BORDWELL & THOMPSON 2012: 352). Die vorliegende Dissertation nimmt bei der Auseinandersetzung mit der audiovisuellen Repräsentation eine konstruktivistische Haltung ein, indem die Realität nicht auf ein radikales Verständnis reduziert wird, nach dem man an die Realität der audiovisuell wahrgenommenen Repräsentation vorbehaltlos glaubt (WETHERELL & STILL 1998:99). Vielmehr entzieht sich die vorliegende Arbeit der traditionellen Betrachtung der filmischen Repräsentation als Abbildung der Realität und nähert sich der Perspektive an, dass die audiovisuelle Repräsentation einen charakteristischen Bedeutungsrahmen konstruiert, innerhalb dessen Geschichten und Geographien wahrgenommen werden, wobei das Interpretationsverfahren im Endeffekt überhaupt nicht als neutral und objektiv zu kennzeichnen ist (vgl. FISKE 1993; BOLLHÖFER & STRÜVER 2005).

Es gibt weiterhin Unterschiede zwischen dem *Realen* und der *Realität* (NINEY 2009: 93ff.): Das *Reale* ist nur im Singular vorstellbar, verweist auf die Totalität, die keine definierbare Abgrenzung in dem Sinne hat, dass dies auch Lügen und Phantasien mit einbeziehen könnte, während sich über Pluralität der *Realität(en)* sprechen lässt. Hinsichtlich des Pluralismus der Realitätskonzeption im *Dokumentarfilm* findet die vorliegende Arbeit die von HOHENBERGER (1988: 28ff.) festgestellten Realitätsbezüge des Dokumentarfilms interessant:

- Die **nicht filmische Realität**: Diese bezieht sich auf die im Alltag kursierende gesellschaftliche Realität, die vor der Anwesenheit der Kamera und/oder des Filmteams läuft (vgl. SPONSEL & SEBENING: 2009). Diese Realität beeinflusst die Produktion des Dokumentarfilms entscheidend, weil der Filmmacher vor dem Beginn der Dreharbeit fähig ist freizulegen, welche Problemstellung ihn dokumentarfilmisch zur Thematisierung reizt. Einen hohen Grad der Subjektivität erfordert der Umgang

des Filmemachers mit dieser Realität, wobei er das Was des Gezeigtwerdens zu kontrollieren vermag.

- Die **vorfilmische Realität**: Dabei beginnt die Erfahrung des Filmemachers, indem er sich in die Thematisierung des Problems bzw. Themas mithilfe seiner Kamera einmischt. Sie umfasst alles, was der Dokumentarfilmer aufnimmt. Ihre Bedeutung leitet sich daraus ab, dass sie als ein Teil der nicht filmischen Realität betrachtet wird, von der der Filmemacher ein Sujet seiner Dokumentation macht. In diesem Sinne lässt sich die vorfilmische Realität als unabdingbares Bindeglied zwischen nicht filmischer und filmischer Realität verstehen.
- Die **Realität Film** oder wie HOHENBERGER anderes formuliert „*Film als Institution*“ (ibid. 30) im Sinne, dass alle organisatorischen Arbeiten (Finanzierung, Werbung usw.) in dieser Realität mit eingeschlossen sind.
- Die **filmische Realität**: In sie wird die vorfilmische Realität transformiert. Es handelt sich dabei um die dargestellte Realität im Dokumentarfilm, die weiterhin als Text verstanden werden kann. Hier sind die visuellen und auditiven Repräsentationen entschlüsselbar, lesbar und begreifbar, weil der Zuschauer „zwischen dem Seh- und Hörbaren [...] eine semantische Beziehung herstellen muss“ (ibid. 65).
- Die **nachfilmische Realität**: Sie ist der Rezeptionsbereich im umfassenden Kontext, indem sie die Rezeption sowohl von Individuen als auch von gesellschaftlichen Organisationen umschließt.

Wie im Spielfilm wird die filmische Realität der Dokumentation in Form von Narration¹ von großer Bedeutung organisiert (vgl. SCHADT 2002; BORDWELL & THOMPSON 2012). Der dramaturgische Aufbau von gefilmten Ereignissen charakterisiert auch den Dokumentarfilm, wobei die Szenen und Sequenzen einer aussagekräftigen Zusammensetzung unterliegen, damit der Zuschauer einen verständlichen Zugriff auf die erzählte Geschichte gewährleisten kann; oder zusammenfassend formuliert: „Diese Dramaturgie ist eine Verabredung mit dem Zuschauer, die es ihm ermöglicht, den Film zu lesen“ (SCHADT 2002: 26). Obwohl die Interviews eine schillernde Methode für die Konstruktion der filmischen Realität sind, sind auch andere Herangehensweisen zu berücksichtigen. Die Art und Weise, wie der Dokumentarfilm im populären Umfeld behandelt wird, führt im Endeffekt dazu, ihn als homogene Struktur zu betrachten, ohne ästhetisch und methodisch subtile Differenzen zwischen einem Dokumentarfilm zum anderen in Kauf zu nehmen. Was das betrifft, lassen sich in Anlehnung an NICHOLS (2001: 102 ff.) sechs Paradigmen von *Modi* erkennen, die prinzipiell nach Methoden zum Umgang des Filmemachers mit der vorfilmischen Realität klassifiziert sind.

¹ Dies hat nicht die Bedeutung, dass die Thematisierung einer Problemstellung in der Dokumentation *unbedingt* auf einem Plot aus der Perspektive der aristotelischen Dramatheorie vorkommt, indem die Geschehnisse und Handlungsabläufe so strukturiert sind, dass sie Anfang, Mitte und Ende „bzw. mehr oder weniger lineare Abfolge von Problemstellung, Konflikt, Krise und Lösung“ beinhalten (LIPP 2012: 51ff.).

- Der **poetische** Modus: In diesem Modus werden prinzipiell u. a. Avantgarde-Dokumentationen produziert, deren Repräsentationen durch eine hohe Stufe der Abstraktion und den Mangel an Rückgriff auf die Referenzen in der lebensweltlichen Wirklichkeit geprägt sind (vgl. NICHOLS 2001). Der Dokumentarist misst dadurch die ästhetischen Taktiken, die den Rezipienten Emotionen zu vermitteln fähig sind, eine entscheidende Bedeutung bei, während es am Rande seines Interesses liegt einen Sachverhalt oder eine Problemstellung zu thematisieren (vgl. KEUTZER et al. 2015: 289).
- Der **expositorische** Modus: Im Gegensatz zum poetischen Modus bezieht sich der Filmemacher in diesem Modus auf die lebensweltliche Wirklichkeit beim Drehen des Dokumentarischen. Informationen werden hier eher durch gesprochene Worte übertragen, während Bildern eine ergänzende Rolle dabei spielen. Der Voice-Over-Kommentar „*seems to exist above and beyond the arguments being presented – an all-knowing and all-seeing viewpoint*“ (BEATTIE 2004: 21). Politische Propagandafilme können ein passendes Beispiel für diesen dokumentarfilmischen Modus sein.
- Der **observatorische** bzw. **beobachtende** Modus: Darin liegt die Behauptung, dass sich der Filmemacher in eine Aktivität, welche vor der Kamera kursiert, nicht einmischt bzw. sich davon absichtlich distanziert. In diesem Sinne nähert sich dieser Modus der in der sozialwissenschaftlichen Tradition verankerten Methode *nicht teilnehmende Beobachtung* an. In seiner reinsten Form ist der Einsatz von konventionellen ästhetischen Elementen (bspw. Voice-over-Kommentar, nicht diegetische Musik, Nachstellen der Szene o. Ä.) durchweg zu meiden (NICHOLS 1991: 38). Außerdem stößt dieser Modus in manchen Fällen auf die ethischen Fundamente der Dokumentation.
- Der **partizipatorische** Modus: Dabei handelt es sich um eine unmittelbare Interaktion zwischen dem Filmemacher und den zu filmenden Personen. Dies kann v. a. durch Interviews umgesetzt werden, welche der Regisseur hinter oder vor seiner Kamera durchführt. In Dokumentarfilmen wie *Roger & Me* (USA 1989) ist beispielsweise zu beachten, dass *Michel Moore* vor dem Kameraobjektiv mit den gefilmten Akteuren kommuniziert. An der zu filmenden Situation beteiligt zu sein bedeutet in diesem Kontext „*being there*“, während „*being here*“ mit der Beobachtung von außen übereinstimmt (ibid. 2001: 116). Der Filmemacher wird in diesem Modus eher als investigativer Reporter angesehen, der durch Montage und Schnittarbeit eine aussagekräftige Relation zwischen Bild und verbaler Äußerung des Interviewpartners findet, sodass „*images [...] demonstrate the validity, or possibly, the doubtfulness of what witnesses state*“ (NICHOLS 1991: 44).
- Der **reflexive** Modus: Dabei kommt das Verhältnis des Filmemachers zum Rezipienten zum Tragen, sodass durch diesen Modus die Frage nach „*how we talk about the historical world*“ (NICHOLS 1991: 57) in den Vordergrund gestellt wird. Diesbezüglich lässt sich NICHOLS zufolge konstatieren, dass man anhand des reflexiven Modus aus konstruktivistischer Sichtweise in die filmisch dargestellte Welt eintritt und diese als Konstrukt rezipiert (NICHOLS 2001: 125).

- Der **performative** Modus: Die unter diesem Modus subsumierten Dokumentarfilme schildern die thematisierte Geschichte im Auge des Individuum mit ausdrucksvollen Repräsentationen, anstatt sie dem Zuschauer in einer generalisierten Form darzustellen. Im Verständnis von NICHOLS (2001: 131) „[p]erformative documentary underscores the complexity of our knowledge of the world by emphasizing its subjective and affective dimensions.“ Dabei sind die autobiographischen Dokumentarfilme ein passendes Beispiel für diesen Modus, indem sich der Stellenwert der dargestellten Person(en) aus der Bedeutung herleitet, die sie für den Filmemacher hat (oder haben). Der Unterschied zwischen dem *performativen* und *partizipatorischen* Dokumentarfilm liegt in der Tatsache, dass der Filmemacher beim ersten Modus alle ästhetischen Mittel (POV, Musik o. Ä.) verwendet, um seine subjektiven, impliziten und expliziten emotionalen Verbindungen mit dem Sachverhalt, der von der gefilmten Person vermittelt wird (ibid. 134), darstellen zu können.

Nach der obigen Darlegung der dokumentarfilmischen Modi ist zu unterstreichen, dass es nicht unbedingt der Fall sein muss, dass ein Filmemacher einen ganzen Dokumentarfilm auf einen Modus einstellt, sondern es sein könnte, dass ein Dokumentarfilm aus verschiedenen Modi zusammengesetzt ist (KEUTZER et al. 2014: 291).

Im Dokumentarfilm dehnt sich eine filmisch konstruierte Welt aus, deren Objekte, Personen und Ereignisse ihre Ursprünge in der lebensweltlichen Wirklichkeit haben (NINEY 2009: 86). In diesem Sinne beruht der Aufbau der filmischen Realität nicht auf der Abbildung dessen, was in der vorfilmischen Realität stattfindet und/oder geschieht, als ob sie eine einfach zu dokumentierende Konstante verkörpert würde (vgl. ANDRIS 2011). Vielmehr konstruiert der Dokumentarfilm einen „Diskurs über die [lebensweltliche] Wirklichkeit“ (KESSLER 1998:71), wobei die Intentionen des Filmemachers in diesen Diskurs eingebettet sind, welcher wiederum mithilfe von dokumentarfilmspezifischer Ästhetik und kreativem Zusammenhang von Bildern und Tönen den Versuch übernimmt, „die Handlungsbasis der Gesellschaft zu verändern“ (zit. nach HUCK 2012: 246; vgl. auch GOLD 2002).

Es lässt sich konstatieren, dass sich die vorliegende Arbeit mit den untersuchten Dokumentarfilmen aus konstruktivistischer Perspektive auseinandersetzt. Dabei haben die Bilder Bezüge zur vorfilmischen Welt und ihren Ursprung in der lebensweltlichen Wirklichkeit, bilden diese aber in keiner Weise ab. Emotionale und ideologische Auffassungen des Filmemachers, die ihn dazu antreiben, sich in die nicht filmische Realität einzumischen, eine gesellschaftliche Problemstellung auszuwählen und sie mithilfe der technischen Gestaltungsmittel auszuloten, um sie in eine filmische Realität umsetzen zu können, tragen im Endeffekt zum kreativen Umgang mit der Wirklichkeit bei (vgl. TROLLER 2010). Die theoretischen Ansichten, die den Dokumentarfilm auf seine bildliche Dokumentation dessen, was vor der Kamera steht, reduzieren und die demnach nicht berücksichtigen, dass die Produktion eines Dokumentarfilms verschiedenen Faktoren und Prozessen (Strukturierung von Erzählform, Montieren,

synchronen Tönen, Schnittarbeit, Nachstellung bestimmter Handlungen von gefilmten Akteuren o. Ä.) unterliegt (vgl. PLANTINGA 2008: 495; CRESSWELL & DIXON 2002), sind im Rahmen der vorliegenden Auseinandersetzung mit AMIRALAYS Dokumentarfilmen nicht passend und werden deswegen ausgeklammert.

2.1.3 Die geographische Verquickung mit dem (Dokumentar-)Film

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den im Film enthaltenen geographischen Komponenten. Hierbei ist jedoch festzulegen, dass es immer noch keine übereinstimmende Herangehensweise gibt, mit der man die filmischen Inhalte aus geographischer Perspektive aufgreifen kann (vgl. ZIMMERMANN 2009: 307). Im Verständnis der vorliegenden Arbeit gilt die Erläuterung der Grundbegriffe, die sowohl in Geographie als auch in Filmwissenschaft einen gemeinsamen Boden finden, als der beste theoretische Zugang. Dazu gehört die Definition der geographischen Kategorien: Ort und Raum aus filmtheoretischer Perspektive.

2.1.3.1 *Ort* und *Raum* im geographischen Verständnis

“Geographers make much use of the words ‘space’ and ‘place’. School books though to research monographs are littered with these terms. But rarely below degree level are readers made to ask what these terms mean and whether they are synonymous with each other.” (CRANG 1998: 100)

Die beiden Worte *Ort* und *Raum* tragen im umgangssprachlichen Sinn eine vereinfachte Bedeutung und scheinen aus diesem Grund per se definiert zu sein. Beim Gebrauch im Alltag lässt sich nicht feststellen, was man damit meint, wenn man einen von ihnen oder beide zum Ausdruck bringt. Allerdings stehen sie – zusammen mit anderen räumlichen Terminologien wie bspw. Region und Landschaft – im Mittelpunkt des geographischen Interesses und entsprechend setzen sich Wissenschaftler dieser Disziplin auf eine differenzierte Art damit auseinander, im Vergleich zum Commonsense geprägten Alltagsgebrauch, wo sie weitgehend als einheitliche Kategorie betrachtet werden (TUAN 2001; DANGSCHAT 1996; HUBBARD 2005).

Jeder Ort auf dieser Erde unterscheidet sich qualitativ von einem anderen (ESCHER, LAHR & PETERMANN 2007). Im Verständnis der Geographie ist ein Ort eine über Bedeutungen verfügende Stelle (RELPH 1976: 141), die wiederum in Verbindung mit drei räumlichen Ebenen steht, nämlich *location*, *locale* und *sense of place* (vgl. AGNEW 2005; GRESSWELL 2009:169). Obwohl *location* die Frage nach dem Wo beantwortet und daher als koordinierbar und messbar angesehen wird, scheint sie nicht immer fixiert zu sein, sondern ambulant oder bewegbar (vgl. RELPH 1976; vgl. AGNEW 2005; GRESSWELL ibid. 169). Darüber hinaus lässt sich diesbezüglich konstatieren, dass die *location* eines Ortes dadurch beschreib-

bar ist, dass ein Ort sich durch seine internen Charakterzüge (*site*) und externen relationale Verbindungen (*situation*) zu anderen *locations* definiert (LUKERMANN 1964: 169). Das *locale* bezeichnet die materiell charakteristischen Qualitäten eines Ortes (Gebäude, Straßen usw.). Allerdings verweist der *sense of place* auf eher komplizierte Konnotationen, wobei sich entweder individuelle oder kollektive Erfahrungen auf emotionale Qualitäten beziehen, die der Ort hervorruft (vgl. GRESSWELL 2004:7 ff. & 2009). Im Rahmen der vorliegenden Dissertation wird unter dem Terminus *Ort* eine beschränkte und „bestimmte Stelle im Raum“ (vgl. SCHMIDT 1930: 359) verstanden; oder wie DANGSCHAT (1996:104) genauer formuliert:

„Der ‚Ort‘ ist die Stelle, der Platz, das Wohnviertel, die Stadt, die Region, das Land etc. Der ‚Ort‘ hat also immer genau bezeichnenbare Grenzen, Ausdehnungen, zähl- und bewertbare Inhalte, Gebrauchswert und Tauschwert, Images.“

Während *Ort* auf ein physisch-materielles Phänomen verweist, scheint der Terminus *Raum* als eine abstraktere und umfassendere Kategorie zu gelten (TUAN 2001). Zu der vorliegenden Arbeit gehört nicht eine chronologische Präsentation der geographischen Auseinandersetzung mit dem Raum, da er aus unterschiedlichen theoretischen Herangehensweisen und Perspektiven aufgegriffen werden kann.

Die Vernachlässigung des Raums in den Sozialwissenschaften stößt auf Auffassungen wie die von SOJA (1989). Er zielte darauf ab, die Beziehungen der räumlichen Überlegungen zu rehabilitieren, und bewertet diese Tendenz als Prämisse einer postmodernen Geographie. Er proklamiert, dass „[t]oday, [...], it may be space more than time that hides consequences from us, the ‚making of geography‘ more than the ‚making of history‘ that provides the most revealing tactical and theoretical world.“ (SOJA 1989:1) *Making Geography* wird im Besonderen sowohl in Massenmedien im Allgemeinen als auch in Filmen, deren Inhalte Narrationen und geographische Darstellungen vermitteln, eingebettet (ZIMMERMANN 2007).

Die Zusammenfassung selektiver Verständnisse der Raumontologie trägt zum Verständnis bei, was der *Raum* im Kontext der vorliegenden Arbeit bedeutet. Während die *humanistische* Tendenz in der Geographie sich auf den Ort, der als eine durch lebensweltliche kollektive Erfahrungen des Menschen definierte Stelle gilt, konzentriert, lenken die *marxistisch-materiellen*¹ Überlegungen die Aufmerksamkeit auf den *Raum*, indem sie davon ausgehen, dass der Raum sozial produziert und konsumiert wird, und dass die Verhältnisse zwischen Herrschaft und Widerstand in unterschiedlichen Räumen erschöpft

¹ Dieses der marxistisch-informierten Geographie angehörende Raumverständnis stieß auf Kritik, welche von der poststrukturalistisch-orientierten geographische Denkrichtung geäußert wurde und die beinhaltete, dass gesellschaftliche Strukturen immer instabil seien und sich im Widerspruch befänden; man könne sich den Raum daher nicht als Ergebnis sozialer Strukturen bzw. Prozesse vorstellen, sondern vielmehr als integralen Bestandteil der Konstitution der Gesellschaft (GLASZE & MATTISSEK 2009: 42) Die Beschäftigung mit der Konstitution von Räumlichkeit in *massenmedialen* Inhalten (Texte, Bilder, Filme usw.) spielt eine entscheidende Rolle bei der vielversprechenden Horzonterweiterung in der geographischen Arbeit (ibid. 43).

sind, d. h., *Raum* ist ein gesellschaftliches Produkt (vgl. HUBBARD 2005: 41ff. ; ESCHER, LAHR & PETERMANN 2007). Der Raum, den der französische Soziologe LEFEBVRE (1991) als *sozialen Raum* bezeichnet, lässt sich insofern als soziales Produkt interpretieren, dass Raum „[...] *subsumes things produced, and encompasses their interrelationships in their coexistence and simultaneity – their (relative) order and/or (relative) disorder*“ (LEFEBVRE 1991: 73). Dass der Raum als soziales Produkt gilt, könnte als Paradigmenwechsel innerhalb des geographischen Denkens angesehen werden, weil dieser Standpunkt die übrigen theoretischen Abhandlungen der räumlichen Konzeptionen infrage stellt, da Geographie auf ihre *communis opinio* verzichtet hat, die davon ausgeht, dass Raum nur eine bereits vorgegebene physisch-materielle Einheit ist. Vielmehr werden Räume, die sich in ihren wechselseitigen Relationen zu den soziokulturellen Bedingungen befinden, einer *kulturgeographischen* Untersuchung unterzogen. Hierzu lässt sich nach BOLLHÖFER (2007: 58) demonstrieren, „[...] *dass sich Raum durch soziale Beziehungen und kulturelle Praktiken konstituiert und die gesellschaftlichen Machtverhältnisse in räumlichen Strukturen und Praktiken niederschlagen*“. Folgt man dem handlungsorientierten Raumverständnis, wie es von HARD (1999) formuliert wird, begegnet man zwei Ebenen des Raumes: Einerseits ist der Raum ein *gesellschaftsexternes* Phänomen, das auf die physisch-materiellen Erscheinungen und Raumkomponente hinweist und das in diesem Kontext dieselbe Bedeutung wie *Ort* erlangt, andererseits wird der *gesellschaftsinterne* Raum als ein durch Kommunikation und Handlungen konstruierter sozialer Raum gekennzeichnet (HARD 1999:150, PETERMANN 2007). Sowohl durch subjektive als auch durch soziokulturelle Bedeutungen entsteht ein Zusammenhang zwischen dem Materiellen und dem Symbolischen, zwischen dem Ort und der Bedeutung, da die Bedeutungen Leistungen der Subjekte und nicht inhärente Eigenschaften des Ortes sind, d. h., die Bedeutungen der materiellen *räumlichen* Gegebenheiten „sind zugeschrieben und nicht wesensimmanent“ (WERLEN 2008: 277ff.).

In Bezug auf die Raum-Ort-Verhältnisse lässt es sich festhalten, dass, obwohl die Bildung von Räumen in Verbindung mit Orten steht, die als Bedeutungsträger ein Teil der Raumkonstruktion sind, dies nicht bedeutet, dass Räume sich ohne Weiteres an konkreten Orten herausbilden können, sondern auch in einer kommunikativen Form (bspw. Sprache) zu ihnen in Beziehung gesetzt werden können (ESCHER, LAHR & PETERMANN 2007: 39). Es lässt sich dementsprechend feststellen, dass verschiedene Räume „*je nach der Wahrnehmung, Kommunikation und Handlung*“ an demselben Ort entstehen können (PETERMANN 2007:17).

Soweit es sich bei der vorliegenden Arbeit darum handelt, sich unter filmgeographischen Gesichtspunkten mit den Elementen Ort und Raum auseinanderzusetzen, sollte selbstverständlich nicht allein die geographische Perspektive dieser Terminologie berücksichtigt werden. Es ist ebenso erforderlich, auch im Brennpunkt dieser Arbeit die filmtheoretischen Ansätze zu diesen Begriffen darzulegen. Dies ist die Aufgabe der folgenden Abschnitte.

2.1.3.2 *Filmischer Ort und Filmraum*

Die filmwissenschaftlichen Reflexionen über die räumlichen Verhältnisse bzw. die Erzeugung der Raumvorstellung im Film hält man für kritisch. Genau wie in der Geographie setzen sich Filmtheoretiker mit den filmisch dargestellten Raum-Schemata aus verschiedenen Perspektiven auseinander. ZIMMERMANN (2009: 299) geht davon aus, dass der Raum als *soziale* Konstruktion analog zu dem filmischen Raum als *mediale und technische* Konstruktion zu sehen ist. Dies aber bedeutet nicht, dass der filmisch erzeugte Raum der Alltagswelt in dem Sinne entspricht, dass die Filmräume nichts anderes als die unmittelbare Widerspiegelung der lebensweltlichen Räume sind. Das menschliche Handeln und der Umgang der Menschen mit den naheliegenden räumlichen Qualitäten beeinflussen die filmische Repräsentation des Raums, da dieser nicht nur in einer materiellen Form erscheint, sondern wegen des Zusammenhangs der filmischen Darstellung des Raums mit Handlungsstrukturen als „*intentionales Feld*“ (WULFF 1992; 1999: 80) oder „*Optionsraum*“ (SCHMIDT 2013: 88) betrachtet wird. Filmische Räume stehen nach WULFF (1999: 80) mit der gesamten Struktur des Films in Verbindung und können in der Weise, wie manche Filme sie repräsentieren, als Raummodelle fungieren, „*die für sich Bedeutungen tragen können*“.

In Anlehnung an ROHMERS (1980) Verständnis von Film-Raum-Verhältnissen könnte man die folgende räumliche Triade im Film bemerken: den *Architekturraum*, wo die dreidimensionalen Weltelemente – die vorfilmische Anordnung von Objekten, Gebäuden, menschlichen Figuren usw. – vor der Filmkamera stattfinden, den *Bildraum*, der als filmische Repräsentation angesehen wird, und letztlich den *Filmraum*.

Der Filmraum oder im Bordwell'schen Sinne *szenographische Raum* wird nach WULFF (1999, 2012) in drei medial-technischen Formen konstruiert. Erstens ist der Raum, der in den einzelnen Einstellungen dargestellt wird, als *mechanischer Raum* bzw. *Einstellungsraum* zu betrachten. Um die räumlichen Verhältnisse der filmischen Ereignisse nachvollziehbar zu repräsentieren, sollte der Handlungsraum, in dem sich die Akteure und Objekte befinden und miteinander auseinandersetzen, wahrnehmbar innerhalb des Bildrahmens, der das Sichtbare von dem Unsichtbaren abgrenzt, sein (BOLLHÖFER 2007: 93). Die dreidimensionalen Szenen (Architekturräume), welche der Filmemacher mithilfe seiner Kamera dreht, werden in ein zweidimensionales audiovisuelles Bildformat übertragen. Um den Eindruck von Räumlichkeit beim Zuschauer durch die Illusion der Dreidimensionalität hervorrufen zu können, reicht es nicht nur aus, das Filmbild auf einer Leinwand abzubilden, sondern der Zuschauer integriert sich in die Illusion räumlicher Gegebenheiten, wenn die Einzelfilmbilder sich als logische Abfolge über die Kinoleinwand bewegen (ARNHEIM 1978: 216; KHOULOKI 2009: 11). Die Möglichkeiten der Konstruktion des filmischen Raums hängen mit technischen Gestaltungskriterien zusammen, welche räumliche Verhältnisse im Film erzeugen. Sie manifestieren sich durch die Hervorhebung des Eindrucks der innerfilmi-

schen Tiefe, die im Bildraums beispielsweise dank der Lichtführung, der Größenverhältnisse und der Bewegungskriterien der zu filmenden Objekten sowie die Kameraführung wahrgenommen wird (vgl. MIKOS 2008; KHOULOKI 2009; vgl. KEUTZER et al. 2014).

Zweitens wird durch Ton aller Art eine Raumvorstellung, die **Ton-Raum** genannt wird, hergestellt. Der Einsatz von (nicht) diegetischer Musik und Geräuschen auf dramaturgische Weise in konkreten Sequenzen, die mit spezifischen filmischen Orten, Personen und/oder Handlungen zusammenhängen, beteiligt sich an der Evokation von *sence of place* und den daran gebundenen Emotionen und Stimmungen bei dem Zuschauer (vgl. LUKINBEAL & ZIMMERMANN 2008). Der zielgerichtete Rekurs auf das Musikgenre im Film gilt, zusammen mit den dargestellten Bildern, als Sinnggebung. Die Musik im Film verschmilzt mit dem visuell konstruierten Filmraum als untrennbare Einheit: *„Die beste Filmmusik ist die, welche mit der Filmszene untrennbar zusammenfließt. Das ist aber nichts anderes, als der künstlicher Grundlehrsatz, das Gesetz von der Einheit“* (zit. nach ERDMANN & BECCE 1927: 45; in: SPERL 2006: 26).

Letztlich bilden die angemessenen Zusammenhänge der Filmeinstellungen durch planmäßige Montage den **narrativen** bzw. **montierten Raum** (WULFF 1999:77). Als Erzählwelt tritt der narrative Raum in den Film ein, als geformte intentionale Welt mit bestimmten kommunikativen Zwecken, als eine Welt, *„in der Handlungen und Ereignisse nach bestimmten Mustern ablaufen und deren Erscheinungen als künstlicher bzw. künstlerischer Kosmos einer bestimmten narrativen Konzeption folgt.“* (SCHMIDT: 2013: 221) Durch die Montage wird im Film festgestellt, wie der Inhalt des Films, das Rohmaterial ist und in welcher Form sinnvolle Geschehensabläufe zum Ausdruck gebracht werden sollen. Aus filmgeographischer Perspektive trägt die technische Besonderheit des Mediums Film zur Konstruktion einer von KULESCHOW benannten *„schöpferischen Geographie“* (zit. nach SCHMIDT 2013:76) bei, indem ein homogener filmischer Gesamttraum aus unterschiedlichen Raumfragmenten, die im lebensweltlichen Alltag weder räumlich noch zeitlich miteinander kombiniert werden können, mithilfe technischer Hilfsmittel konstruiert wird (ibid. 2013). Die folgenden Worte von PUDOWKIN (1979: 94) erklären den oben erwähnten Prozess:

„Durch das Zusammenfügen der einzelnen Stücke schafft sich der Regisseur seinen eigenen Raum. Er verbindet und drängt Einzelaufnahmen, die er vielleicht an verschiedenen Orten des realen tatsächlichen Raums gemacht hat, in einem filmischen Raum zusammen.“

Im Gegensatz zum *Einstellungsraum*, in dem die gestalterischen Mittel die Illusion der Dreidimensionalität des Raums hervorrufen, lässt sich der *narrative Raum* nicht auf die ästhetisch-technische Qualität reduzieren, sondern vielmehr tritt er als Erzählwelt in den Film ein, die sich aus der Verknüpfung der filmischen Orte ergibt (vgl. ZIMMERMANN & ESCHER 2005). Er dient im Film als geformte intentionale

Welt mit bestimmten kommunikativen Zwecken, „in der Handlungen und Ereignisse nach bestimmten Mustern ablaufen und deren Erscheinungen als künstlicher bzw. künstlerischer Kosmos einer bestimmten narrativen Konzeption folgt.“ (SCHMIDT: 2013: 221)

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sind die reiflichen Überlegungen von WULFF (1992; 1999) über die filmräumlichen Kategorien so von Interesse und schaffen eine bedeutende Grundlage für die Bearbeitung der Fragestellungen. Folgt man dem von WULFF (1992: 93 ff., 1999) vertretenen Ansatz zu den räumlichen Typologien im Film, lassen sich zwei Raumkategorien einander gegenüberstellen, zwischen denen es Verhältnisse in Bezug auf Erzählung und Handlung gibt. Der Unterschied zwischen den beiden Raumkategorien im Film ist im Detail aufzusuchen. Während die *Locus-Einstellung* als *filmischer Ort* bzw. als *Handlungsort* (ibid. 1992: 93) und als Ort der gespielten Szenen gekennzeichnet wird, also als Raum, der in einer äußerlichen und materiellen Form in Funktion tritt, erscheint der *Handlungsraum* als „(...) ein von einem Akteur besetzter und perspektivierter Raum, in dem dieser handeln und sich verhalten kann“ (ibid. 109). Da filmische Orte im Film durch ihre materielle Erscheinung bestimmt sind, hat das zur Folge, dass ihre Maßstäbe in solch einem Ausmaß variieren können, dass ein filmischer Ort ein Gebäude, eine Straße, eine Stadt bzw. ein Dorf bis hin zum gesamten Universum sein kann (vgl. SCHMIDT 2013). Zwischen den beiden Kategorien entstehen Relationen, die sich aus ihren besonderen Funktionen ableiten. Es lässt sich feststellen, dass an einem filmischen Ort (*Locus*) mehrere filmische Handlungsräume generiert werden können (ibid. 1999: 116). Je nach der Handlung eines oder mehrerer Akteure werden neue filmische Räume konstruiert und daher erlangt der filmische Handlungsort seinen Charakter¹. M.a.W. Je mehr sich innerfilmische Handlungsmotivationen an einem einzelnen filmischen Ort entfalten, desto mehr filmische Handlungsräume werden konstruiert: „Der Handlungsraum muss vollständig neu aufgebaut werden, obgleich der Ort der Handlung der gleich ist“ (ibid. 1999: 216). Ein filmischer Raum lässt sich nicht unbedingt durch sichtbare Handlungen zwischen Akteuren bzw. durch die Anwesenheit verschiedener Objekte an einem konkreten filmischen Ort konstruieren, sondern er umschließt zuweilen auch das materiell Unsichtbare und die Abwesenden².

Dieser Ansatz zur Deutung des Ort-Raum-Verhältnisses im Film nähert sich dem von GARDIES (1993) entworfenen Ansatz. Er geht davon aus, dass in der filmischen Realität die materiellen, aktuellen und einzelnen filmischen Orte dem Filmraum gegenüberstehen, der virtuell und abstrakt konstruiert wird

¹ Als Beispiel dafür führt SCHMIDT (2013:88) die Szene des Partyraums aus Hitchcocks ROPE (COCKTAIL FÜR EINE LEICHE, 1948) auf. Es handelt sich in dieser Szene um einen Leichnam, welcher unter einem Tisch innerhalb des Cocktailparty-Raums versteckt ist und über dessen Existenz die Studenten Bescheid wissen. Sie bemühen sich darum, die Leiche zu verstecken, während die anderen Gäste keine Kenntnis davon haben. In diesem Zusammenhang lässt sich nach SCHMIDT feststellen: „(j)eder Akteur gewinnt die Interaktion mit dem Partyraum eine je eigene Bedeutung und etabliert daher gleichzeitig verschiedene Handlungsräume. Darüber hinaus kann der gleiche Ort seinen Charakter als Handlungsraum aber auch im Verlauf der Handlung verändern“.

² Dem Verständnis von WULFF nach könnte der filmische Raum in diesem Fall durch ein Telefongespräch zwischen zwei filmischen Akteuren „oder auch durch das Wissen, dass zu einer gewissen Zeit etwas eintreten wird“ (1999: 116) geschaffen werden.

(vgl. FRAHM 2010: 137): „*Certes, en tant qu'objet concret du monde physique (lorsqu'il en est ainsi) il est nécessairement situé, localisé, et donc porteur de ses propres propriétés spatiales, mais surtout il est structurellement déterminé par un ordre spatial dont il actualise les composantes.*“ (GARDIES 1993: 71) (Vgl. FRAHM 2010: 138) Dieser theoretische Ansatz, in dem der filmische Ort und der Filmraum als relationale Kategorien aufgefasst werden, findet seinen Niederschlag in dem von DE CERTEAU (1984) vorgestellten Verständnis des wechselseitigen Verhältnisses von Ort und Raum:

„A place (lieu) is the order [...] in accord with which elements are distributed in relationships of coexistence. [...] A place is [...] an instantaneous configuration of oppositions. It implies an indication of stability. A space exists when one take into consideration vectors of direction, velocities, and time variables. Thus space is composed of intersections mobile elements.“ (DE CERTEAU 1984: 117)

Es lässt sich nicht als selbstverständlich hinnehmen, dass der filmische Raum aufgrund seiner mechanischen Reproduktion eine Replik des Raums in der nicht filmischen Realität darstellt. Er kann jedoch nicht als schlichte Abbildung materieller Orte verstanden werden, sodass er als Behälter dient, in dem sich Ausstattungselemente befinden und Handlungen der gefilmten Personen ablaufen (CURITS 2008: 96; FRAHM 2010: 138ff.).

Darüber hinaus sind die Ansätze, die von der symbolischen Konstruktion der filmischen Räume (vgl. ROTHER 1997; vgl. WULFF 1999) ausgehen, für die vorliegende Arbeit nützlich. Die Gestaltung der innerfilmischen Geographie lädt durch Auswahl, Perspektive und stilistische Parameter die sozialen Lebens- und Handlungsräume filmischer Topographien zusätzlich semantisch auf und unterstreicht symbolische Raumkonstruktionen von Innen/Außen, als öffentlich/privat o. Ä. (KEUTZER et al. 2014: 27). Dabei wird der Fokus auf die dargestellten Handlungen der Personen und Objekte innerhalb der filmischen Orte gerichtet, die zur Entwicklung der binären Gegenüberstellung der filmischen Räume beitragen. Der filmische Raum ist nicht als homogenes Konstrukt greifbar. Innerhalb der filmischen Realität entstehen konzeptionelle Räume, die „die binäre Dichotomisierung der dargestellten Qualität eines Phänomens“ (ZIMMERMANN & ESCHER 2005: 268) bedeuten. Es muss zunächst berücksichtigt werden, auf welche *innerfilmischen* Motive der Grundkontrast zwischen den beiden symbolischen Räumen hinweist. In Bezug auf das angeführte Beispiel von Innen und Außen ist zu erwähnen, dass diese sich symbolisch gegenüberstehenden Raummodelle nicht unbedingt dank der Innen- und Außenaufnahme konstruiert werden. Die ästhetische Gestaltung gilt in diesem Fall nicht als das einzige Kriterium für eine solche semantische Aufteilung der filmischen Raumordnung. Jeder Film beinhaltet zwar Verhältnisse von räumlichen Gegenüberstellungen (Oben und Unten, Innen und Außen o. Ä.), dies hat jedoch nicht die Bedeutung, dass diese Filmräume symbolisch konstruiert und mit semantischen Bedeutungen aufgeladen sind (WULFF 1999: 127). Vielmehr handelt es sich dabei um die intrinsischen Motive,

die in die innerfilmische Narration integriert sind und als Auslöser von dichotomer Raumlogik als sich semantisch gegenüberstehende filmische Räume zu konstruieren vermögen. Die Konstruktion des Filmraums geht im Verständnis der vorliegenden Arbeit von den ästhetisch-technischen Voraussetzungen bzw. den Grenzen des Sichtbaren aus, sodass die raumgenerierenden Bedeutungszuschreibungen, die sich aus Handlungen und verbalen Äußerungen der zu filmenden Personen ergeben, in die Konstruktionsverfahren mit einbezogen werden. Die oben dargestellten Ansätze von WULFF (1992; 1999) sind für die vorliegende Arbeit als theoretischer Ausgangspunkt in Bezug auf das Analysieren der filmischen Orte und Räume und für die ausgewählten Dokumentarfilme fruchtbar und inspirierend.

Der nächste Schritt in der vorliegenden Arbeit besteht nur darin, die Frage zu beantworten, wie AMIRALAY die Macht in den ausgewählten Filmen ästhetisiert und darstellt, und vor allem welche filmischen Räume sich je nach Ausdrucksformen der Macht innerhalb einzelner filmischer Orte konstruieren lassen.

2.2 Macht

In diesem Abschnitt wird die Diskussion auf einen anderen Gegenstand der vorliegenden Arbeit verschoben: Die Macht. Das Konzept *Macht* ist in den humangeographisch-theoretischen Forschungskonventionen tief verwurzelt (vgl. ALLEN 1999; vgl. LOW 2005) und bildet den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit. Dies hat keineswegs die Bedeutung, dass sich hier mit Macht als ein eigenständiges Thema auseinandergesetzt wird. Vielmehr rückt die vorliegende Arbeit die filmisch repräsentierten Machtverhältnisse in ihrer Verquickung mit den bereits dargelegten filmischen Räumlichkeiten in den Vordergrund der filmgeographischen Auseinandersetzung. Zunächst dienen die Begriffserklärung der Macht und sodann die Darlegung der Machttypen als Einstieg in die Beschäftigung mit der Kernfrage der vorliegenden Arbeit, wie sich Macht zu den dargestellten Raumkategorien in den ausgewählten Dokumentarfilmen verhält.

Die Macht, zu der die vorliegende Arbeit den Weg sucht, scheint auf den ersten Blick selbstverständlich zu sein, weil sie, genau wie viele Begriffe, sowohl in die Alltagssprache als auch in wissenschaftliche Kontexte eingebettet ist (vgl. LOVETT 2007; vgl. IMBUSCH 2012). Während Konsens über die alltägliche Verwendung des Terminus Macht besteht, wird in der theoretischen Auseinandersetzung mit Machtverhältnissen – als gesellschaftliches Phänomen – deutlich, dass es unterschiedliche Ansätze zur Definition von Macht, die schlussendlich zur Vielfalt der Machtformen führen, gibt. Bevor dieser Abschnitt ins Detail geht, ist die philosophische Frage „*Was ist Macht?*“ zu stellen. Natürlich ist es hier weder möglich noch sinnvoll, umfassend die Macht mit allen Ansätzen und Theorien zur Diskussion zu

stellen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden die arbeitsbezogenen Definitionen von Macht in ihren Verhältnissen zu den filmischen Räumlichkeiten und zur Gesellschaft dargelegt.

2.2.1 Macht: ein konkretisierter Blick auf einen komplexen Terminus

Über Macht zu philosophieren und diese in einen relevanten theoretischen Rahmen zu setzen scheint sehr schwierig und komplex zu sein. Die Gefahr liegt dabei darin, dass sich die Thematisierung der Macht komplizierten Ausführungen so aussetzen lässt, dass die relevante Bedeutung der Macht schlussendlich kaum in aussagekräftiger und verständlicher Weise geschildert wird. Obwohl der Begriff *Macht* eine beeinflussende Rolle in allen Bereichen des menschlichen Lebens spielt, hebt er seine Bedeutung vor allem in Verbindung mit dem Staat häufiger hervor (vgl. LOW 2005). MEUSBURGER (vgl. 2015: 29ff.) schlägt verschiedene Ansätze zur theoretischen Konzeptualisierung der Macht vor, indem diese Ansätze kategorisierbar sind. Der für die vorliegende Arbeit theoretisch passende Zugang zur Macht ist der Unterschied zwischen zwei Ansätzen, nämlich dem *akteurbasierenden* und *strukturell-diskursiven* Ansatz.

Eine Definition der Macht, die über die Sozialwissenschaften hinaus bekannt ist, wird schon von Max WEBER (1972 [1921]) in seinem berühmten Werk *Wirtschaft und Gesellschaft* gegeben. Er definiert Macht als „[...] *jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht*“ (WEBER 1972:28 [1921]). Aus dieser Perspektive ist die Macht vom spezifischen Akteur als Antrieb sozialer Konflikte innerhalb der Gesellschaft instrumentalisiert, wobei er dadurch fähig ist, seine eigenen Interessen zu verwirklichen. In diesem Kontext dient die Macht dazu, das bereits bestehende soziale System, welches durch intersubjektive Normen gesteuert und reguliert wird, trotz Widerstandes durch ein neues auf dem Interesse eines Individuums beruhendes System zu ersetzen (vgl. ALLEN 1999; vgl. IMBUSCH 2012; vgl. MEUSBURGER 2015). GIDDENS (1997: 65-66) verknüpft das individuelle Handeln auch mit Macht, wobei „*Handeln [...] von der Fähigkeit des Individuums ab[hängt], «einen Unterschied herzustellen» zu einem vorher existierenden Zustand oder Ereignisablauf, d.h. irgendeine Form von Macht auszuüben.*“ In diesem Sinne nähert sich GIDDENS' Ansatz dem von WEBER an, indem die Macht mit der „*Intention*“ und/oder dem „*Willen*“ des Individuums zusammenhängt (GIDDENS 1997: 66).

Im Gegensatz zur oben erwähnten akteurbasierenden Konzeptualisierung der Macht, durch die Macht als Instrument *eines* Individuums angesehen wird, fokussieren andere Ansichten auf die gesellschaftliche Ebene der Macht. Der englische Philosoph Bertrand RUSSELL (1973 [1938]) bekräftigt seine Meinung über den bestehenden Zusammenhang von Macht mit dem Gesellschaftlichen dadurch, dass er die Macht der Gesellschaft der Energie für Physik gleichgesetzt oder zumindest annähert. Er widmet dem Phänomen Macht ein eigenes Buch, in dem er es „*als das Hervorbringen beabsichtigter Wirkun-*

gen“ definiert (RUSSELL 1973 [1938]: 29). Diesbezüglich zeigt er, dass ein Individuum durch die folgenden Machtmechanismen beeinflusst werden könnte: durch die unmittelbar angewendete Gewalt über den Körper im weitesten Sinne, durch Belohnung bzw. Strafe oder durch Meinungsmanipulation, m.a.W. durch Propaganda (ibid. 29ff.). In diesem Sinne geht die Bedeutung der Macht von der Prämisse aus, dass es unmöglich ist, die Macht zur Diskussion zu stellen, ohne sie mit der Gesellschaft in einen Zusammenhang zu bringen. Außerhalb der sozialen Verhältnisse ist die Rede von Macht im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht denkbar. Sie entfaltet sich im Rahmen der bestehenden Verhältnisse von handelnden Menschen zueinander, wo im Kontext dessen das soziale Handeln stets die menschlichen Beziehungen neu organisiert (vgl. MÖLLER 2008). Es lässt sich somit feststellen, dass es bedeutet, die Gesellschaft aufzulösen, um Macht zu vermeiden (vgl. SOFSKY & PARIS 1991), oder wie Hannah ARENDT dies mit anderen Worten erklärt, dass „[ü]ber Macht ... niemals ein Einzelner [verfügt]; sie ist im Besitz einer Gruppe und bleibt nur solange existent, als die Gruppe zusammenhält“ (ARENDT 1970: 45).

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass gegen die *akteuer-basierende* Perspektive eine *strukturell diskursive* über Macht entstand, wodurch „*the dominance of ideas, frames, norms, discourses, perspectives, beliefs*“ (AVELINO & ROTMANS 2009: 546; vgl. MEUSBURGER 2015) in einer Gesellschaft in den Vordergrund des Interesses gerückt wird. Dabei scheinen die Ansichten des französischen Soziologen Michel FOUCAULT für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung zu sein. Zunächst ist zu erwähnen, dass er sich in seinen Arbeiten mit dem Phänomen der Macht befasste, wobei der Machtbegriff präziser definiert und formuliert wurde. Er richtet seinen Blick nicht auf das Wesen der Macht, sondern analysiert Machtmechanismen, weil es für ihn nicht im Vordergrund seiner soziologischen und philosophischen Beschäftigung steht, eine *Machttheorie* aufzustellen (FOUCAULT 1978; vgl. MÜMKEN 1997; vgl. MÖLLER 2008).

FOUCAULT fragt insbesondere nach der Funktion von Macht, nach den Orten, an denen Macht zur Geltung kommt, nach der Zeit und nach dem Kontext, in denen Macht ausgeübt wird. Die Macht-Raum-Verhältnisse sind laut FOUCAULT so grundsätzlich, dass jede Erscheinung der Macht voraussetzt, dass sie sich unbedingt in einem Raum entfalten muss, oder wie er diese Relation formuliert: „*L'espace est fondamental dans toute forme de vie communautaire; l'espace est fondamental dans tout exercice du pouvoir*“ (FOUCAULT 1994: 282). Die Erklärung der Macht, der FOUCAULT seine Bemühungen widmete, hat keineswegs zur Folge, dass Macht mit Repression gleichgestellt werden könnte. Infolgedessen bedeutet dies, dass Macht von ihm nicht negativ konnotiert und bewertet wird (vgl. MÖLLER 2008). Er ist vielmehr der Auffassung, dass sowohl der Einsatz des Wissens als auch die Verbreitung der Wahrheiten ein immanenter Inhalt der Ausübung von Macht ist. FOUCAULT (1977: 21) geht auf diesen Punkt näher ein:

„Si le pouvoir n'était jamais que répressif, s'il ne faisait jamais rien d'autre que de dire non, est-ce que vous croyez vraiment qu'on arriverait à lui obéir ? Ce qui fait que le pouvoir tient, qu'on l'accepte, mais c'est tout simplement qu'il ne pèse pas seulement comme une puissance qui dit non, mais qu'en fait il traverse, il produit les choses, il induit du plaisir, il forme du savoir, il produit du discours ; il faut le considérer comme un réseau productif qui passe à travers tout le corps social beaucoup plus que comme une instance négative qui a pour fonction de réprimer“

Im Gegensatz zu den klassischen marxistischen Ansichten, die sich in erster Linie auf die historische Entwicklung der Gesellschaft im Kapitalismus beziehen und den Klassenkampf prophezeien, welcher laut dieser Annahme abschließend von einer Revolution gekrönt wird, vertritt FOUCAULT die Meinung, dass die soziale Ordnung durch „*kleine Kämpfe*“ sowie Projekte, die miteinander rivalisieren, gestaltet wird (vgl. HANNAH 2013: 110). Durch diese Überlegungen zu Machtverhältnissen bestreitet er nicht den Klassenkampf innerhalb der Gesellschaftsstruktur, sondern stellt die Behauptung auf, dass Macht mehr als Strategien, Taktiken, Techniken o. Ä. als ein Vermögen zu betrachten ist; Macht kann ausgeübt werden, nicht jedoch besessen werden (vgl. DELEUZE 2006).

In Hinsicht auf die Dynamik der Macht lässt sich konstatieren, dass wenn Konflikte zwischen Formen der Macht entstehen, indem eine Form die andere verhindert und ihr widersteht, die Dynamik der Macht folglich *antagonistisch* ist; wenn unterschiedliche Formen der Macht gegenseitig in wirksamer Weise so ausgeübt werden, dass sie im Endeffekt voneinander profitieren, entfaltet sich eine *synergistische* Machtdynamik (AVELINO & ROTMANS 2011: 799).

Um die Verwechslungen zu vermeiden, die sich aus der Verwendung von anderen Begriffen in kommenden Kapiteln ergeben könnten, weil sie sehr oft an den Gebrauch des Begriffs Macht gebunden sind, ist es erforderlich, sie auszudifferenzieren und ihr Verhältnis zur Macht zu erläutern, in Anlehnung an DE JOUVENEL (1947), der in seinem Werk *Du Pouvoir. Histoire naturelle de sa croissance* zeigt, dass sowohl das *Befehlen* als auch das *Gehorchen* die immanenten Bestandteile von Macht sind. Ohne diese beiden Bestandteile kann keine Äußerung über Macht getroffen werden, denn „*ihr Wesen ist der Befehl*“, so ARENDT (1970: 38). ARENDT stellt die Frage nach dem Unterschied zwischen *Gewalt* und *Macht*. Ihrer Meinung nach gibt es „*in der Tat keine größere Macht als die, welche aus den Gewehrläufen kommt*“. Auf der anderen Seite erlangt die Macht bei BOURDIEU (1992) eine symbolische Bedeutung. Unter *symbolischer Macht* versteht BOURDIEU (1992: 82), dass mithilfe symbolischer Ressourcen Macht als legitim anerkannt wird. Dabei verwendet BOURDIEU symbolische Gewalt als synonym zur Macht. Aus der Perspektive der vorliegenden Arbeit entsteht Macht in den gesellschaftlichen Strukturen keineswegs in Verbindung mit der physisch-materiellen Kraft, sondern vielmehr mit dem Sinn und Erkennen. Nicht selten wird die Macht mit dem Begriff *Autorität* verwechselt, als wären beide Begriffe

miteinander gleichbedeutend. HOBBS (1998: 107 [1651]) legt sie als „*always understood a right of doing any act*“ fest. Das Recht zu haben, etwas zu machen, proklamiert, dass Autorität ausschließlich im Zusammenhang mit der sozialen Anerkennung funktioniert, die an Individuen von der Gesellschaft verliehen wird, wobei Autorität eher eingeräumt und auf keinerlei Weise der Gesellschaft auferlegt wird (vgl. ALLEN 2003; vgl. LOVETT 2007). Aus dieser Perspektive beruht Autorität weder auf *Manipulation* noch auf *Zwang*, der sich von ihr und von Macht so unterscheidet, dass er die Wahlmöglichkeiten der Gezwungenen auf Nichts reduziert und dass er in Sonderfällen mit ernster Bedrohung und physischer Gewalt einhergehen könnte (LUHMANN 1975; IMBUSCH 2012). Vielmehr speist sich die Nachhaltigkeit der Autorität laut IMBUSCH (2012: 12) aus zwei Quellen: entweder aus „*rationalen Wissen, legalen Rechten, traditionellen Glauben bzw. Werten*“ oder aus „*Charisma*“ des Individuums; oder wie Allen (2003: 6) dies formuliert: „*once claimed, whether by doctors, teachers and lawyers, or just plain ordinary managers, it has to justify itself in the eyes of those around them*“. Diesbezüglich scheint der Begriff Autorität dem der Herrschaft aus der WEBERSchen Perspektive ähnlich zu sein; *Herrschaft* wird Weber zufolge folgenderweise definiert: „*die Chance [...], für spezifische (oder: für alle) Befehle bei einer abgebbaren Gruppe von Menschen Gehorsam zu finden*“ ist (WEBER 1972: 122 [1921]). Im Falle von Herrschaft muss auch die legitimierte Existenz der Herrschenden, die zweckmäßige Befehle geben, von den Beherrschten, die ihnen Gehorsam leisten, akzeptiert werden. Ein Aspekt des Anerkennens der Macht der Herrschenden lässt sich körperlich ausdrücken, da „*[d]as Vokabular der Herrschaft voll von Körpermetaphern [ist]: einen Bückling machen, zu Kreuze kriechen, sich aalglatt zeigen, sich beugen, etc.*“ (BOURDIEU *ibid.* 1992: 82)

Nachdem in diesem Kapitel eine konkrete Definition der Macht festgestellt wurde, geht die Diskussion auf zwei Formen der Macht präziser ein, weil sie eine Sonderbedeutung im Verhältnis zum sozialen und filmischen Raum haben. Zunächst ist die von FOUCAULTS Überlegungen zur Disziplinarmacht für die vorliegende Arbeit von Interesse. Anschließend daran werden Propaganda und Personenkult in den Mittelpunkt der Diskussion gestellt.

2.2.2 Zwei spezifische Formen der Macht

In diesem Abschnitt werden die Leitlinien der Formen der Macht als soziales Phänomen, die dem Rahmen der vorliegenden Arbeit angemessen sind, festgelegt. Ordnet man die Macht unwillkürlich unterschiedlichen Kategorien zu, begegnet man kompliziert miteinander verknüpften Machtformen. Wenn also die Macht der gesellschaftlichen Qualitäten zugeordnet wird, lässt sich die sogenannte politische, soziale, ökonomische, religiöse oder eine ähnliche Macht ausdrücken. Spricht man über Macht in Bezug auf ihren Zusammenhang mit den Beziehungen innerhalb einer sozialen Struktur, wird eine weitere Ebene der Machtformen sichtbar (z. B. die Macht des Mannes über die Frau – genderbe-

zogene Macht –, die Macht der Eltern über ihre Kinder, die Macht, die ein Lehrer über seine Schüler ausübt, die Macht des Gesetzes oder seiner Vertreter (Polizei, Richter usw.) über das Volk). Wird die Macht in einer hierarchischen Art innerhalb der einzelnen sozialen Struktur berücksichtigt, richtet sich die Aufmerksamkeit auf andere Machttypen (z. B. die eines Offiziers über Soldaten oder die eines Chefs über seine Mitarbeiter). Formen der Machtverhältnisse lassen sich nach RUSSELL (1973 [1938]) priesterlichen, königlichen, revolutionären oder wirtschaftlichen Kategorien zuordnen. Darüber hinaus spricht er über Sonderformen *persönlicher* Macht (bspw. die von Höflingen, Intriganten oder Spionen) (RUSSELL 1973: 40 [1938]). Über diese einfache Kategorisierung der Macht über solche Formen hinaus hinterfragt FOUCAULT die Mechanismen der ausgeübten Macht. Schritt für Schritt entwickelt er in seinen Werken seine Überlegungen zur Machtthematik, sodass sich zwischen drei Formen der Macht unterscheiden lässt: *Disziplin*, *Biomacht*¹ und *Gouvernementalität*². Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, im Rahmen der vorgenommenen Analyse nur auf die Macht der Disziplin im Foucaultischen Sinne einzugehen, die wiederum im Kontext eines spezifischen Dokumentarfilms aufgegriffen wird. Anschließend daran wird das Augenmerk auf die Propaganda als Machtform gerichtet, wobei eine theoretische Erläuterung von deren Mechanismen und Qualitäten ausführlich dargelegt wird.

¹ Das geflügelte Wort aus FOUCAULTS *Histoire de la sexualité, I: La volonté de savoir* (1976) [dt. *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen* 1999] bezieht sich auf die sogenannte *Biomacht*, deren Skala sich über den menschlichen Körper hinaus verbreitet und die somit als Makromacht angesehen wird, weil sie global auf die ganze *Bevölkerung* eines Landes wirkt, die diese Macht gleichermaßen konstituiert und reguliert. FOUCAULT (1981) definiert die Bevölkerung folgendermaßen: „*Cela ne veut pas dire simplement un groupe humain nombreux, mais des êtres vivants traversés, commandés, régis par des processus, des lois biologiques. Une population a un taux de natalité et de mortalité, une population a une courbe d'âge, une pyramide d'âge, a une morbidité, a un état de santé, une population peut périr ou peut, au contraire, se développer*“ (1981:193). Die Aufmerksamkeit wird daher bei der Bio-Macht auf die Art und Weise, wie sich eine Bevölkerung hinsichtlich der Geburtenrate und der Todesfälle entwickelt und reguliert, gerichtet. Daher werden statistische Informationen und Berichte als Quellen der Ermittlung herangezogen.

² Ende der 1970er Jahre modifizierte FOUCAULT seine Analytik der Macht und nannte sie *Gouvernementalität*. Dieser Terminus ist eine Fügung aus den Elementen der Regierung und der Geistesform des Wissens. Die erste Erscheinung der *Gouvernementalität* geht auf das 18. Jahrhundert zurück und bleibt immer noch bis heute. Nach FOUCAULT (1991: 102ff.) enthält die Bedeutung der *Gouvernementalität* drei Aspekte: Erstens bedeutet sie das *Ensemble*, das von Institutionen, Verfahren, Analysen und Reflexionen, Kalkulationen und Taktiken geformt wird, die gestatten, diese komplexe Form der Macht ausgeübt werden kann; zweitens betrachtet Foucault sie als *Tendenz*, die im Westen zur Vorrangstellung gegenüber anderen Machtformen (z.B. Souveränität, Disziplin) angesehen wird; schließlich meinte er mit dieser Machtform den *Prozess*, durch den der Staat allmählich *gouvernementalisiert* wird. Die Begriffsbestimmung der *Gouvernementalität* wird als Kreuzung von Disziplinarmacht (über die Körper) und der Bio-Macht, welche die ganze Bevölkerung verwaltet, verstanden. Nicht mehr als eine Form der Staatsmacht wird die *Gouvernementalität* von FOUCAULT angesehen, sie erweitert sich so, dass die Art und Weise, in der Individuen sowohl sich selbst als auch die anderen regieren, darin mit einbezogen wird: „*[t]he state, no more probably today than at any other time in its history, does not have this unity, this individuality, this rigorous functionality, nor [...] this importance; maybe after all, the state is no more than composite reality and a mythicized abstraction, whose importance is lot more limited than many of us think. Maybe what is really important for our modernity [...] is not so much the étatisation of society, as the 'governmentalization' of the state.*“ (FOUCAULT 1991: 103).

2.2.2.1. Disziplinarmacht

Als *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses* (1975) erschien, griff FOUCAULT eine Art von Macht auf, die sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in Europa etablierte, die die alte Form der souveränen Staatsmacht unterlief und die in der Sichtbarkeit und dem Überwachen verwurzelt war (HANNAH 2000: 18). Er bezeichnet diesen Machttypus als **Disziplin**. Es handelt sich bei der Disziplinarmacht um eine Mikrophysik der Macht, um die durchgeführte Kontrolle über den menschlichen Körper, indem deren Effizienz (oder Leistungsfähigkeit) gesteigert und gleichzeitig das Potential des Widerstandes verringert wird. Im Gegensatz zu der alten souveränen Staatsmacht, deren Mittel die gewalttätigen Strafen sind, scheint die Disziplinarmacht als Reformationsprojekt der Individuen durch Einkerkering (Arrest), räumliche Absonderung, regelmäßiges körperliches Üben, Routine sowie beständige Überwachung geprägt zu sein. Disziplinarmacht ist daher die Technik, die sich in den militärischen Organisationen, Schulen, Fabriken, Krankenhäusern o. Ä. spiegeln, und nicht diese Institutionen selbst. Auf diese Weise wird sie als Strategie, durch welche die Menschen fabriziert (resozialisiert) werden können, angesehen (MÜMKEN 1997). Als Anknüpfungspunkt der Differenzierung zwischen der alten souveränen Staatsmacht und der Disziplinarmacht stellt FOUCAULT (vgl. 1975) den von dem britischen Philosophen Jeremy BENTHAM (1791) stammenden Begriff *Panopticon* (lat. *Panoptikum*; griech. *pan* „alles“, *optikós* „zum Sehen gehörig“) dar. Er beschreibt mit diesem Begriff eine Art der Architektur, die sich als Ausdruck der Produktion sozialer Ordnung interpretieren lässt und deren merkwürdige Besonderheit von den räumlichen Verhältnissen, die durch die dem Gebäude innewohnende Überwachungstechnik konstituiert werden, abgeleitet ist. In der Mitte des Panopticons befindet sich ein zentraler Überwachungsturm, umgeben von einem ringförmigen Gebäude, das in einzelne Zellen unterteilt ist. Jede dieser Zellen ist mit zwei Fenstern ausgestattet. Eines der Fenster ist auf den Turm im Innenhof und das andere nach außen gerichtet. So wird die Zelle vollständig ausgeleuchtet und es genügt ein einzelner Wächter im Turm, um alle Zellen mühelos zu überwachen (FOUCAULT 1975: 202):

„Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt. En somme, on inverse le principe du cachot ; ou plutôt de ses trois fonctions – enfermer, priver de lumière et cacher – on ne garde que la première et on supprime les deux autres. La pleine lumière et le regard d’un surveillant captent mieux que l’ombre, qui finalement protégeait. La visibilité est un piège.“

Der Geograph Matthew HANNAH (1997) rückt die Disziplinarmacht in den Mittelpunkt seines Aufsatzes *Space and Structuring of Discipline Power: An Interpretive Review*, um die Behauptung zu untersuchen, dass Disziplinarmacht auf unterschiedlichen Skalen abgelesen werden könne. Zu diesem Zweck erstellt er eine Typologie der Disziplinarmacht.

Laut HANNAH (1997: 173ff.) lässt sich die Typologie der Disziplinarmacht in die folgenden Kategorien unterteilen: 1. *Architectural discipline*, deren Skala die Gebäude sind und der die unmittelbare, wortwörtliche Sichtbarkeit zugrunde liegt. Beispielhaft kann hier das bereits erwähnte Panopticon erwähnt werden. 2. Unter *compound*¹ *discipline* wird eine größere Kategorie als die erste verstanden. Die *compounds* variieren in Bezug auf die Freiheit, die den Individuen eingeräumt wird, damit sie in das *compound* eintreten und aus diesem hinausgehen können. 3. Die dritte Kategorie ist *urban discipline*, die sich in den Städten und Metropolen befindet. Beispielsweise handelt es sich bei einer Apartheid-Stadt, wo Stadtteile oder die ganze Stadt mit nicht immer durchlässigen Grenzen ausgestattet sind, um *urban discipline*. 4. Bei der Kategorie *colonial discipline* spricht HANNAH (ibid.: 175) zwar auch von der Apartheidpolitik, aber sie wird auf der nationalen Skala und nicht auf der urbanen abgelesen, da Apartheid ein wesentlicher Bestandteil der Kontrolle ist, welche von den kolonialen Mächten der Bevölkerung auferlegt wurde. 5. Die letzte Kategorie der von HANNAH (ibid.: 176) vorgeschlagenen Disziplinarmacht ist *national discipline*, die sich mit den anderen zwei Machtformen, die von FOUCAULT als *Bio-Macht* und *Gouvernementalität* bezeichnet werden, kreuzt. Die Mechanismen dieser Form der nationalen Disziplin sind eine Zusammensetzung aus verschiedenen Disziplintypen, die in die kleineren Skalen eingeordnet werden. Das typische Beispiel dafür sind die nationalen Grenzen, „[it] may [...] be the scene of heavy investment in disciplinary technology for the sake of regulation movement into and out of the country“ (HANNAH 1997: 176).

Laut HANNAH gibt es ziemlich materielle Grundlagen für die Skala der Kategorisierung und er geht davon aus, dass jede Kategorie (außer der letzten) hauptsächlich von einer oder mehreren Organisationen der Kontrolle mit Jurisdiktion entsprechend den räumlichen Kategorien untermauert wird.

Unter Disziplinarmacht werden im Kontext der Arbeit die gesamten Praktiken, Strategien und Taktiken verstanden, die sich auf einen staatlich-ideologischen Diskurs und daran gebundene Überwachungsmechanismen stützt, um zu gewährleisten, dass das Individuum zunächst als disziplinierter Körper und Geist anerkannt wird und dass es schlussendlich dadurch zum produktiven Träger der Macht wird, der die Nachhaltigkeit des Diskurses sichern kann.

2.2.2.2 Propaganda und Personenkult

Der Gebrauch des Begriffs *Propaganda* per se gilt als populär im Alltag. Das Wort kursiert immerzu in Entscheidungszentren, in Massenmedien sowie in gewöhnlichen Gesprächen der Menschen über öffentliche Angelegenheiten. Obwohl die geographischen Arbeiten sich nicht in das Thema Propaganda

¹ HANNAH (1997: 173) definiert *compound*, dass es „any space significantly bigger than a prison building, with sealable boundaries“ ist. Als Beispiel dafür können das Gefängnis, Schulhof, Freizeitpark, Einkaufszentrum, Flüchtlingslager, Konzentrationslager usw. sein.

eingraben und der Fokus darauf unter Geographen und Geographinnen abstinert ist, weisen manche wissenschaftlichen Aufsätze, die in unterschiedlichen geographischen Publikationen veröffentlicht wurden, darauf hin, dass dieses Thema nicht außerhalb der Betrachtung geblieben ist: Es geht bei der allgemeinen geographischen Auseinandersetzung mit der Propaganda beispielsweise um den Nationalsozialismus in Deutschland (SHAW & COLES 1995; KOST 1998; SCHULTZ 2005; HAGEN 2008), den medialen Einfluss und die populäre Geographie (ROYLE 1986; BRUNN 2000; MEUSBURGER 2005; COSGROVE & DELLA DORA 2005; MOSE 2009) oder den Sozialismus (STANGL 2003). Es wird vorrangig in dem vorliegenden Abschnitt auf die Begriffsbestimmung der Propaganda eingegangen.

Das Problem bei einem Versuch zur Erläuterung der Propaganda ist es, dass unterschiedliche Vorurteile, die sich nach der ersten Anwendung des Begriffes in der römisch-katholischen Kirche zur Zeit GREGORS XV, der im Jahr 1622 den sogenannten *sacra congregation de propaganda fide* zwecks der Erfindung neuer reformatorischer Methoden für die systematische Verbreitung der katholischen Lehren begründete, mannigfaltig entwickelte und somit auf das Verständnis von Propaganda abfärbte (vgl. SCHÜTTE 1968: 8ff.; vgl. CULL et al. 2003; BUSSEMER 2005). Hinsichtlich des Begriffsgebrauchs der Propaganda bahnte sich eine sukzessive Veränderung an. Während sich ab der französischen und danach der 1848/49 in Deutschland ausgebrochenen Revolution eine neue Wende in Bezug auf die Anwendung des Begriffs Propaganda etablierte, indem dieser akribisch das Politische andeutete und in Zeiten der zwei Weltkriege in den militärischen Diskurs eingebettet wurde, trat der Terminus Propaganda in den wirtschaftlichen Bereich ein und wurde daher als gleichbedeutend mit Bezeichnungen wie *Reklame* und *Werbung* zum Ausdruck gebracht (vgl. BUSSEMER 2005: 25ff.). BERNAYS (1928) beschreibt das Phänomen Propaganda als eine bewusste und intelligente Manipulation der Gewohnheiten und Meinungen der Masse mittels ungesehener Mechanismen, welche eine unsichtbare Regierung ideologisch zweckmäßig errichten, die sich wiederum die Macht aneignet.

Die vorliegende Arbeit stimmt mit BERNAYS' Ansicht dazu überein, dass das Wort *Propaganda* bei einer großen Anzahl von Menschen durchaus negativ konnotiert ist. Diesbezüglich soll aber kein Vorurteil dagegen gehegt werden. Es lässt sich in ausgewählten Dokumentarfilmen herausstellen, dass sich die Rolle der Propaganda bei der Manipulation der Alltagshandlungen bezüglich der gefilmten syrischen Gesellschaftsakteure seiner Beschreibung der Propaganda als „*the executive arm of the invisible government*“ (BERNAYS 1928: 20) annähert. RUSSELL (vgl. 1938: 114ff.) geht davon aus, dass die *Meinung* nicht nur als die höchste Form der Macht, sondern eher als der Ursprung aller anderen Machtformen angesehen werden müsse, und an erster Stelle könne die Verbreitung der Meinung keineswegs durch Gewalt hervorgebracht werden, sondern nur durch Überzeugungsmittel. Das hat die Bedeutung, dass die Propaganda nicht unbedingt von einer bestimmten Gesellschaft, einer konkreten Zeit und einem sozialen Bereich abhängt. Bezüglich der offiziellen Propaganda, die der Staat grundsätzlich instrumentalisiert, unterscheidet RUSSELL (ibid. 118) im massenmedialen Sinne zwischen alten

Methoden, die durch die Abbildung des Königskopfs auf Münzen (vgl. HUSS 1978), dem Jubiläumstag oder einer imposanten Treppenparade geprägt sind, und neuen Methoden, die in Form von Presse, Film und Radio verkörpert werden und die durch ihre Popularität für die gesellschaftlichen Akteure zugänglich sind. Dieser von RUSSELL gezogene Unterschied verweist nicht auf die Ungültigkeit der alten Propaganda in den postmodernen Gesellschaften, weil Propaganda parallel zu den Massenmedien in den Militärparaden, den gefärbten, nationalen bzw. parteilichen Fahnen, den performativen Aufführungen für die Herrscher und dem Auftreten mit Uniform im öffentlichen Raum die ideologisch orientierten Instrumente der Macht findet (vgl. MAZUET & VIDENTE 2012: 7). Eindeutig wird Propaganda aus der Perspektive der *Frankfurter Schule* heftig kritisiert und dermaßen mit negativen Bedeutungen aufgeladen, dass HORKHEIMER und ADORNO (1947: 306) sie als „*menschenfeindlich*“ kennzeichneten und die „*Verlogenheit*“ als einen ihr immanenten Bestandteil bezeichneten. Aber trotz jener radikalen und scharfen Kritik von beiden Vordenkern verfolgt die vorliegende Arbeit die Auffassung, dass Propaganda als Macht bezüglich der Meinung und Meinungsbildung in der Lage ist, ihre eigenen Mittel zu entwickeln, indem der Mensch sich selbst in eines ihrer Mittel verwandelt (ibid.). Ihre medialen Instrumente bemühen sich angestrengt vor allem darum, die gesellschaftliche Masse zu erreichen, von den ideologischen Prinzipien zu überzeugen und diesen Überzeugungen nach wieder zu modellieren. In einer als faschistisch anerkannten, offiziellen Propaganda wie die des ehemaligen deutschen Nationalsozialismus, war es von vorrangiger Bedeutung, die Jugendlichen mit den ideologischen Prinzipien des Nationalsozialismus zu indoktrinieren (vgl. WELCH 2001).

Die vorliegende Arbeit betrachtet die Propaganda als eine Art von Macht. Aber das Einbetten der Propaganda in das diskursive Konstrukt gesellschaftlicher Machtverhältnisse und die Art und Weise, wie sie in AMIRALAYS Dokumentarfilmen inszeniert und auf das Publikum ausgerichtet wird, bedeuten nicht, dass diese in der Gesellschaft tief verankerte Machtform dermaßen umfassend in Angriff genommen wird, dass es von der Bearbeitung der Fragestellungen abweichen könnte. Aus der hier verfolgten filmgeographischen Perspektive wird Propaganda auf zweierlei Ebenen untersucht: Die von AMIRALAY filmisch dokumentierte, offizielle Propaganda und die von ihm adoptierte. Mit anderen Worten handelt es sich dabei um die vom Filmemacher ausgewählten ästhetischen und narrativen Strategien, die je nach propagandistischen Qualitäten differenzierte, filmische Räume zu konstruieren versuchen, indem die offizielle Propaganda und die von AMIRALAY bzw. die Gegenpropaganda nicht an demselben filmischen Ort stattfinden können. Diesbezüglich lässt sich schließlich zusammenfassend festhalten, dass es im Rahmen der vorgeschlagenen Methoden der ausgewählten Filme um eine Form der doppelten, gegensätzlichen Propaganda geht, deren Mittel sowohl medial, sei es bildlich, filmisch oder verbal, wie auch ein direkt durch Ideologie gesteuerte oder alltägliche Praktiken konstituiertes Verständnis bezüglich der raumzentrierten Vorstellungen, wie z. B. Heimat und Identität, verfolgt. Die Dekonstruktion der indoktrinierenden Äußerungen und Handlungen finden nicht nur an einem spezifi-

schen filmischen Ort auffallend ihren Platz, sondern werden auch von den Gesellschaftsakteuren vor der Kamera AMIRALAYS wiedergegeben.

Allerdings ist im Rahmen der Auseinandersetzung mit Propaganda zu beachten, dass ihre Qualität in verschiedenen Kontexten variiert. Das Hervortreten der faschistischen Propaganda beginnt gleich bei der Herkunft der Gesellschaft als *Masse*, deren Charaktere dadurch geprägt sind, dass sie allgegenwärtig, entweder körperlich durch politisch zweckmäßige Versammlungsarten oder symbolisch durch verschiedene Kunstformen, existiert. Durch diesen Massenkult kristallisiert sich der *Personenkult* heraus (vgl. REES 2004; KRACAUER 2013: 234ff.).

Hierzu lässt sich bemerken, dass man im Laufe der relativ langen Geschichte des Kinos feststellen kann, dass das Medium Film selbst den gesellschaftlichen Klassen, die intensiv gegeneinander kämpfen, als Machtinstrument dient, indem es durch ideologisch aufgeladene Grundsätze geprägt ist (BONITZER 2014). Solange der Film durch seine technischen und ästhetischen Eigenschaften, die auf dem politischen Diskurs beruhende Narration übertragen kann, hat jegliche herrschende Klasse ihre eigene Aspiration nach dem Manipulieren des Films, um ihre ideologischen Botschaften dem Fremden zu vermitteln und dem Eigenen zu diktieren. Eine ideologische Botschaft im Film bedeutet nicht die Aufnahme einer langen Brandrede einer bedeutenden politischen Figur vor einem riesigen Schwarm von Angehörigen, vielmehr prägt der Film den ideologischen Diskurs mittels innovativer, ästhetischer Strategien diverser Filmemacher. Dsiga WERTOW konnte diese Idee durch den Propagandafilm *Drei Lieder über Lenin* (Moskau 1934) erklären (vgl. Abbildung 2). Er (1984: 133ff. [1935]) gibt bekannt, dass dieser Film als mannigfaltiges Dokumentationswerk anzusehen ist, durch das unterschiedliche historische Ereignisse, deren Schatten in verschiedenen Geographien der Sowjetunion vorausgeworfen waren, innerhalb einer narrativen Struktur zusammengesetzt werden. Er informiert mithilfe des Film über Lenins Tod, über den etwa 40 kilometerlangen Trauermarsch Lenins von Gorik nach Moskau, über den lebendigen Lenin, über den russischen Bürgerkrieg, über den Rhythmus des Alltags in der Sowjetunion und/oder über die Art und Weise, durch die das Volk auf die Musik zurückgegriffen hatte, um ihrem Lenin populäre Lieder zu widmen. Durch eine ausgefeilte Strategie verfolgte WERTOW eine zusammenhängende, narrative Struktur des Films, indem eine scharfsinnige Kombination zwischen dem Bild und dem Ton gelang. Der Aufbau der narrativen Struktur von *Drei Lieder über Lenin* hängt zwar von einer strikten Reihenfolge der drei Lieder ab, dem Filmemacher gelang es aber, mithilfe der Montage die vermeintlich extradiegetischen Elemente zu einer diegetischen, inhärenten Struktur werden zu lassen. Hilfreich war dabei die musikalische Vielfalt. Mit anderen Worten scheint der Rhythmus des Alltags, insbesondere in der Ost-Sowjetunion, zugleich durch die Lieder so bestimmt zu werden, dass die Stag-nationslage bzw. die gesellschaftliche Ohnmacht, welche der Gesellschaft sowohl von der einheimischen, religiösen Macht wie auch von den daran gebundenen Sitten aufgezwungen wird, im Zeitlupentempo laufender Volksmusik einhergeht. Nimmt man eine sehr kurze, aber weit bekannte Szene im

Film, in der sich eine muslimische, verschleierte Frau vor der Kamera ihre schwarze Burka auszieht, in Betracht, so würde die Handlung der Enthüllung nicht nur die Emanzipation exhibieren, sondern auch eine revolutionäre Transformation der üblich verwurzelten Machtverhältnisse darstellen (vgl. Hicks 2007).



Abb. (2) Eine muslimische Frau zieht sich die Burka aus (Oben); filmische Darstellungsweise des Personenkults von Lenin (Unten)

(Film: *Drei Lieder über Lenin* – WERTOW; Moskau 1934¹)

Aus kulturgeographischer Perspektive manifestieren sich die personenkultischen Dimensionen in der vorliegenden Arbeit mithilfe der aufgegriffenen Propaganda in Form der alltäglichen Praktiken, die ein ideologisiertes, räumliches Verständnis der Heimat unterschiedlicher Skalen zu gestalten vermögen. Drei Aspekte der raumbezogenen Manifestationen des Personenkults, die nach wie vor in die Vorstellung der Heimat und ihrer Identität münden, werden im Rahmen der vorliegenden Arbeit berücksichtigt: Aus einer linguistischen Perspektive taucht der personenkultische Aspekt der Raumproduktion in Form von *Ortsnamen* auf. Der Prozess, durch den ein Ort mit einem spezifischen Namen bezeichnet wird, zielt nicht nur darauf ab, diesen Ort von den anderen zu unterscheiden, sondern beinhaltet auch komplexe Konnotationen mit Machtverhältnissen, wobei der Name eines Ortes als eine Ausdrucksform von Ansprüchen auf Herrschaft und territorialen Besitz gelesen wird (vgl. GREGORY et al. 2009: 541). Man nähert sich einem Ort vor allem dadurch an, dass dessen numerische, geographische Koordinaten durch einen Namen ersetzt werden (vgl. CRESSWELL 2004; 2009). Die Art und Weise, durch die dem Staatsoberhaupt der Name des ganzen Landes zugeschrieben wird, ist nicht einfach und drückt mannigfaltige kulturelle Werte aus, die sich über das Politische hinaus erstrecken und sich an das Personenkultische anschließen. Leni RIEFENSTAHL beendet ihren weit bekannten, propagandistischen Dokumentarfilm *Triumph des Willens* (1935) mit den Worten von Rudolf Heß 1934 aus der Nürnberger

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=JeWK5iRp0BE> (Zugriff am 10.05.2015)

Luitpoldhalle anlässlich des Reichsparteitages, welche direkt in der Kernidee des gemeinten Zieles münden: „*Die Partei ist Hitler. Hitler aber ist Deutschland, wie Deutschland Hitler ist!*“ Des Weiteren manifestiert sich der Personenkult räumlich in den visuellen Darstellungsweisen des Staatsoberhauptes bzw. seiner Ideologie. Schließlich hängen in den praktischen Handlungen eingebettete, *quasireligiöse Handlungen* mit spezifischen filmischen Orten zusammen und tragen zu der Konstruktion eines filmischen Raumes, der mit ideologischen Bedeutungen aufgeladen ist, bei. Man könnte auch diese drei Aspekte als zwei miteinander verquickte Dimensionen betrachten: als *Rituale*, die fähig sind, sich daran zu beteiligen, neue Definitionen der gemeinschaftsbezogenen Werte zu bieten; und als *Symbole*, deren Gebrauch im Kontext der Rituale dazu führt, dass „*ein gemeinsamer Fokus entsteht und man sich unter einem Phänomen einordnen kann*“ (ESCHER & ZIMMERMANN 2009: 32ff.).

2.3 Die theoretische Folie der Arbeit

In Anlehnung an die zuvor ausgelegten theoretischen Konzepte zu Ort, Raum und Macht wird im Folgenden die theoretische Folie der Arbeit vorgestellt, sodass die Zusammenhänge der Begrifflichkeiten dargelegt werden, welche die Basis für die vorgenommene Analyse der untersuchten Dokumentarfilme sind. Die hier geschilderten Ausführungen sind in Abbildung 3 zusammenfassend visualisiert.

Zunächst betrachtet die vorliegende Arbeit die filmischen Orte aus der Perspektive, dass sie Ursprünge in der nicht filmischen Realität haben. Ihre Auswahl wird von AMIRALAY seinen Problemstellungen gemäß zielgerichtet getroffen, damit die dargestellten filmischen Orte schlussendlich die geographische Struktur bzw. die filmische Realität des einzelnen Dokumentarfilms ausmachen. Die pragmatische Annäherung an die vorfilmischen Orte erfolgt durch von NICHOLS (2001) unterschiedene Modi, die sich wiederum – wie bereits in Kapitel 2.1.1 dargelegt – auf ästhetische Strategien stützen, damit die Ereignisketten die Narration des Films auf zusammenhängende Weise aufbauen. Die Transformation von vorfilmischen zu filmischen Orten lässt sich nicht auf die technische Ebene der Gestaltung reduzieren, da die Ästhetisierung mit der ideologischen Einstellungen des Filmemacher streng verwoben ist.

Die Konstruktion der filmischen Räume ergibt sich im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit aus einem Wechselspiel von Filmästhetik (Mise-en-Scène und Montage) auf der einen Seite und praktischen und verbalen Handlungen der gefilmten Personen auf der anderen Seite, den Elementen, welche Macht aufweisen, jedoch nicht unbedingt direkt und konkret wahrnehmbar sind. Macht ist kein Ding im descartes'schen Sinne *res extensa*, sondern ein gesellschaftlicher Antrieb und eine Komplexität vom ökonomischen und soziopolitischen Zusammenspiel, deren Einflüsse sich von der Normierung der alltäglichen Bedarfsbefriedigung bis zur *Wiederkartierung* der Welt erstrecken könnten. Macht lässt sich daher symbolisieren, repräsentieren und danach interpretieren. Der Analyse der Machtverhältnisse unterliegt der Fokus auf die Narration des einzelnen Dokumentarfilms. In manchen Fällen setzt die

Bearbeitung der Frage der Macht die Reflektion über andere filmräumliche Konstrukte bzw. eine andere Raumlogik voraus. Ausgehend von den mannigfaltigen Machtkonflikten lassen sich symbolisch filmräumliche Oppositionen erschließen, die sich aus den narrativen Zusammenhängen von filmischen Orten miteinander im einzelnen Dokumentarfilm ergeben. Dies setzt das Vorhandensein von Themen, welche die Geschichte des Dokumentarfilms bilden und mit der sich die gefilmten Personen aus binär dichotomisierter Perspektive auseinandersetzen, voraus. Bei diesen Themen lassen sich filmische Raumkontraste demonstrieren, die durch Bedeutungszuschreibungen in filmischen Orten entstehen (WULFF 1999: 129). In diesem Sinne ist es notwendig, erneut den narrativen Inhalt vom einzelnen Dokumentarfilmen intensiver zu betrachten, um herauszufinden, aus welchen Gründen sich filmische Orte im asymmetrischen Verhältnis zueinander befinden. Hier werden die Handlungen bzw. verbalen Äußerungen der gefilmten Figuren im einzelnen filmischen Ort in den Vordergrund der Analyse gestellt. Der Fragenkomplex der vorliegenden Arbeit befasst sich nicht mit dem Medium Dokumentarfilm per se aus rein filmwissenschaftlicher Perspektive. Vielmehr ist der Dreh- und Angelpunkt der Dissertation das filmräumliche Konstrukt und der Prozess, durch den der Filmemacher die Machtverhältnisse zum Ausdruck gebracht hat. Die vorliegende Arbeit geht von der Annahme an, dass die filmischen Orte in den untersuchten Dokumentarfilmen als materielle Träger entgegengesetzter Relationen dienen, sodass sie schlussendlich ein auf filmspezifischer Ebene dichotomisiertes Raummodell bilden. Der vorgenommenen Analyse wird die Aufgabe zugewiesen, diese filmräumlichen Kontraste und die daran gebundenen Themen angesichts der Machtverhältnisse zu untersuchen und zu analysieren.

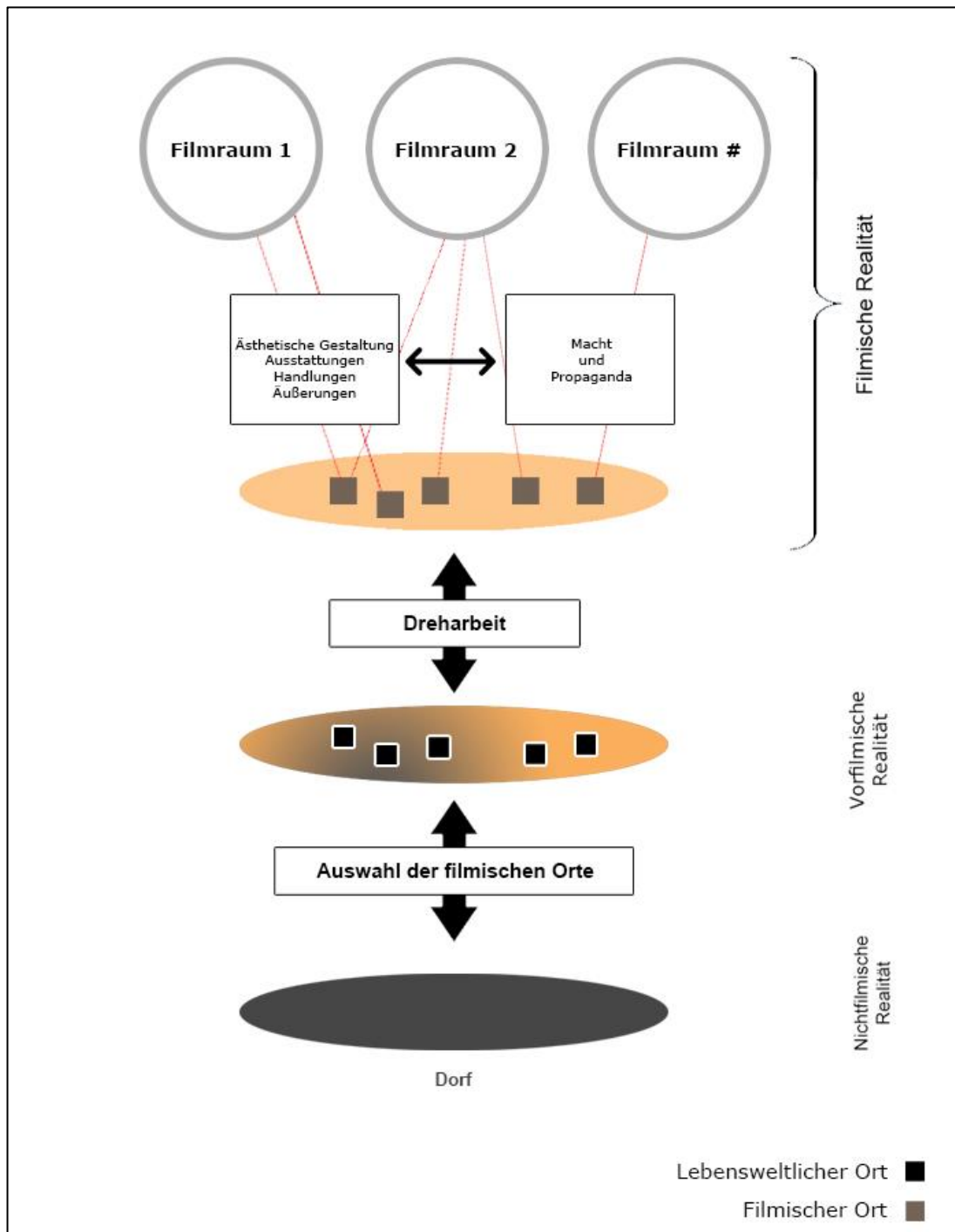


Abb. (3) Allgemeine theoretische Folie der Arbeit
(Quelle: eigener Entwurf)

3 Auswahl der Filme und Methodik der Analyse

3.1 Auswahlkriterien der Dokumentarfilme und Zusammenfassung der Inhalte

Die Auswahl der Dokumentarfilme gilt als ein hervorragender Schritt in der vorliegenden Arbeit (MIKOS 2008). Verschiedene Kriterien waren für die Auswahl der untersuchten Dokumentarfilme bestimmend, die sich in den folgenden drei Punkten zusammenfassend darlegen:

1. *Das Kriterium der **Filmgattung***: Wie bereits ausgeführt wird die vorliegende geographische Untersuchung den Versuch unternehmen, sich mit dem Dokumentarfilm als eine Filmgattung auseinanderzusetzen, die – gelinde gesagt – nicht populär in der *deutschsprachigen* Filmgeographie ist.

2. *Das Kriterium des **Filmemachers***: Der Film als Kulturprodukt ist von verschiedenartigen Faktoren beeinflusst. Es lässt sich diesbezüglich ESCHER und ZIMMERMANN zufolge (vgl. 2001: 230ff.) konstatieren, dass der ideologische Standpunkt des Regisseurs als ein entscheidender Faktor¹ gilt, der wiederum auf die filmischen Repräsentationen einwirkt. Bezüglich der vorliegenden Arbeit ist die politische Einstellung von AMIRALAY von fundamentaler Tragweite und spielt eine herausragende Rolle bei der Bestimmung der Strategien, Verfahren und Pläne, die letztendlich dabei halfen, die ausgewählten Dokumentarfilme vervollständigen zu können. Sowohl sein politisches Interesse bzw. seine ideologische Prägung (vgl. Kaste 1. Kap. 1) als auch die Tatsache, dass er syrischer Herkunft war, erlaubten ihm, seine Themen zur filmischen Dokumentation hinsichtlich der soziopolitischen Priorität auszuwählen. Das Verbotene ins Licht zu rücken, lässt sich als eine Aufgabe AMIRALAYS als Dokumentarfilmmacher interpretieren. Angesichts der Rahmenbedingungen der Produktionsverfahren, von denen AMIRALAY selbst in den Filmen über Syrien erfuhr, versteht man unter dem Verbotenen alle Maßnahmen, die von den syrischen staatlichen Behörden verfolgt wurden, um zu sichern, dass diese Filme im Schatten blieben.

3. *Das Kriterium der **Problemstellung** des Films*: Damit ist gemeint, welche Themen die untersuchten Filme zum Inhalt haben sollen, um der Bearbeitung der Fragestellung angemessen zu sein. In Anbetracht der Filmographie von AMIRALAY als Grundgesamtheit, die 19 Dokumentarfilme umfasst lässt sich konstatieren, dass es nur acht Dokumentarfilme gibt, die in Syrien gedreht wurden. Diese Tatsache bedeutet jedoch nicht, dass die syrische Gesellschaft darin thematisiert wird. Es gibt vier Filme, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt werden, weil sie vielmehr als au-

¹ Daneben sind weitere Faktoren den Bedingungen der Filmproduktion zuzurechnen: das soziale Milieu des Films (vgl. auch RODWAY 1994: 160ff), das Betrachten des Films als Unterhaltungsprodukt mit ökonomisch sicherem Erfolg, die Art und Weise, wie die Farbgebungs- und Beleuchtungstechniken zu der ästhetischen Gestaltung des Films beitragen, und schließlich das Genre, dem der Film zugeordnet wird (ESCHER & ZIMMERMANN 2001: 230ff.).

tobiographische Dokumentation zu verstehen sind, in der nationale Prominente in Kunst und Literatur über sich selbst erzählen: *Light and Shadows* (1994) über den syrischen Kinematographen *Nazih Shahbender*; *The Master* (1995), in dem das Leben des syrischen Malers *Fateh al-Moudarres* thematisiert wird; *There Are So Many Things Still to Say* (1997), in dem der syrische Schriftsteller *Saadallah Wannous* auf dem Sterbebett liegend das letzte Interview mit AMIRALAY macht; und schließlich *A Plate of Sardines* (1997), durch den AMIRALAY den arabisch-israelischen Konflikt aus seiner eigenen Perspektive thematisiert. Aus diesem Grund fallen die Dokumentarfilme, die das Staat-Gesellschaft-Verhältnis gewissermaßen in den Vordergrund der Narration stellen, unter dieses Kriterium.

An dieser Stelle ist es erforderlich, eine zusammenfassende Beschreibung der für die vorliegende filmgeographische Untersuchung ausgewählten Dokumentationen darzulegen, indem ein Überblick über die Inhalte gegeben wird und dann die Aufmerksamkeit auf die möglichen methodischen Zugänge zur Analyse dieser Inhalte gerichtet werden kann.

- ***Alltagsleben in einem syrischen Dorf*** (Syrien 1974 – الحَيَاةُ اليَوْمِيَّةُ فِي قَرْيَةٍ سُوْرِيَّةٍ *Al-hayat al-yaumiah fi qariah suriah*): Bei dieser filmischen Dokumentation geht es darum, die problematischen Lebensbedingungen von Menschen in Ostsyrrien zu beleuchten, welches nach den wirtschaftlichen Reformen, die der Staat unter *Al-Ba'ath-Partei* ab 1963, vor allem im Landwirtschaftsbereich, angekündigt hatte, einen vermeintlichen Wohlstand erleben sollte. Hierfür beleuchtet der Filmemacher das Dorf *Mwaylih*. Der Film war eine Frucht wertvoller Zusammenarbeit zwischen AMIRALAY und dem syrischen Stückeschreiber *Saadallah Wannous* (1941-1997), wobei sie ihn als ein grundsätzliches Überdenken des Ba'ath-Regimes betrachteten (vgl. AL-HAJ 2015). Mittels direkter Interviews mit einigen Dorfeinwohnern, die generell Personen aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten vertreten, lässt sich ein klarer Eindruck bezüglich des regionalen Status quo in Syrien angesichts der lokalen sozio-ökonomischen Variablen konstruieren. In *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* überprüfen AMIRALAY und WANNOUS, inwieweit die Kluft zwischen dem staatlichen Diskurs, der aus der Förderung der nationalistischen Identität hervorging, und dem Alltagsrhythmus von unterprivilegierten Menschen unüberbrückbar wurde. Dies hat das Filmteam selbst während der Dreharbeit unmittelbar gespürt, als es herausfand, dass es von den Augen der Einwohner von *Mwaylih* als Außenseiter wahrgenommen wurde und dass ein *Syrer* zu sein keine Bedeutung in *Mwaylih* hat (vgl. KENNEDY-DAY 2001). Seitens AMIRALAY war dieser Dokumentarfilm ein persönlicher Versuch, eine Sühne für das Drehen seines ersten Films *Ein Essayfilm über den Euphrat* (Syrien 1970), in dem er die Bauarbeiten des Euphrat-Dammes propagiert hat, zu leisten: „*Everyday Life in a Syrian Village was my own political redemption from prior sins, because I had not paid attention to the tragedy of people.*“ (AMIRALAY 2006b.: 107)

- In seinem Dokumentarfilm *Die Hühner* (Syrien 1977 – الدجاج *Al-Dajaj*) erzählt AMIRALAY eine Geschichte über die Überlebensstrategien in den ländlichen Gebieten Syriens, wobei AMIRALAY ein in Westsyrien liegendes Dorf namens *Sadad* als Beispiel nahm. Angesichts des Scheiterns der landwirtschaftlichen Arbeit als stationäre Erwerbsquelle für viele Familien fanden die Dörfler in der Herstellung von arabischen Umhängen (*Al-E'bie*) mittels der traditionellen Webstühle eine alternative Einnahmequelle. Allerdings gaben viele Familien im Laufe der Zeit die Webarbeit zugunsten der Hühnerhaltung auf, weil sie übertriebenen Aufwand verlangte, ohne ausreichende Erträge abwerfen zu können. AMIRALAY (vgl. 2006e.) beschrieb in einem Interview mit *Aljazeera*, dass ihm aus den wiederkehrenden Besichtigungen des Dorfs auffällig war, dass die Hühnerhaltung in *Sadad* von einer familiär organisierten Erwerbsaktivität zu einem hysterischen Phänomen wurde, sodass die Hühnerfarmen sich rasch verbreiteten und der Hühnerzucht ein oder zwei Zimmer der Wohnung gewidmet wurden. Die individuelle Ambition auf Verbesserung der Lebensumstände liegt einem planlosen Betrieb der Hühnerhaltung zugrunde, ohne zu berücksichtigen, welche Konsequenzen sich dafür auf den sozialen und wirtschaftlichen Ebenen ergeben könnten (vgl. WRIGHT 2006). Die Thematisierung des gesellschaftlichen Elends von *Sadad* aus der Perspektive ihrer Einwohner einerseits und aus der Perspektive des Filmemachers andererseits konzentriert sich in *Die Hühner* darauf, dass *Sadad* wegen der sozial schrecklichen Unordnung, die die Dörfler aufgrund des wirtschaftlichen Misserfolgs erreicht hatten, zu einem abstoßenden Raum wurde, aus dem v. a. die Jugendlichen in die Städte fliehen. Die Stadt wiederum wird im Kontext des Films als konkurrierender Raum, als Gegenpol, der die vitalen Lebensgrundlagen von *Sadad* gnadenlos anzieht, konstruiert.
- In dem letzten Dokumentarfilm *Flut im Ba'ath's Land* (Frankreich 2003 – طوفان في بلاد البعث *Tufan fi bilad al-baath*) bewegt sich AMIRALAY in das Dorf *El-Machi*, das sich im Aleppo-Gouvernement in der Nähe des Euphrat-Flusses befindet. Obwohl das Unglück des Seisun-Talsperrenbruches¹ im Jahre 2002 der thematische Auslöser des Films war, versucht der Filmemacher seinen Blick über dieses Ereignis hinaus zu richten, um herauszufinden, welche Änderungen nach den Dekaden der Herrschaft der *Al-Baath-Partei* und des AL-ASSADS-Klans im Lande vorgenommen wurden. AMIRALAY interviewt im Rahmen dieser Dokumentation einen Lehrer, einen Stammesführer und einen Bauern, die separat darüber aufklären, inwieweit die Ideologie in die Konstruktion der Vorstellung von Heimat eingebettet ist (vgl. MARKS 2008). Der Film ist eine Dokumentation von diversen Machtstrukturen, die sich implizit und explizit politisch überschneiden; ein Film, in dem die Konnotation

¹ Seisun (auch Zayzoun) Talsperre ist eine am Orontes-Fluss in der Nähe der Stadt Hama liegenden Damm, der ab 1996 in Betrieb zwecks Bewässerung der fruchtbaren Landwirtschaftsböden in al-Ghab-Ebene ging (vgl. SAKHAROV et al. 2002). Am 02 Juni 2002 brach die Talsperre und verursacht eine drei Meter hohe Flutkatastrophe über etwa 60 Quadratkilometern, die folglich im Dorf Seisun dazu führte, dass zehnten Dörfler getötet, ca. 219 Wohnungen zerstört und tausende Einwohner zu Obdachlosen wurden (SPIEGEL-ONLINE 2002).

des Wortes *Flut* über eine jeweilige Naturkatastrophe hinaus so erweitert wird, dass die Narration sie im metaphorischen Sinne herauskristallisiert.

3.2. Methodische Reflexionen

Die geographischen Arbeiten, welche die filmische Repräsentation und die Räumlichkeiten in Filmen zum Gegenstand haben, konnten nicht, trotz ihrer relativen Vielzahl bzw. Vielfalt den fruchtbaren Boden für eine einheitliche, kohärente Methodik bieten und erläutert werden. Es lässt sich deshalb mit einem ruhigen Gewissen sagen, dass in der Filmgeographie, die als ein eigenständiger Wissenschaftszweig gilt, immer noch keine ideale methodische Herangehensweise herangereift ist (vgl. KENNEDY & LUKINBEAL 1997). Ein kritisches Problem, welches das Verfahren der Filmanalyse trifft, befindet sich im Mangel an einem universellen methodischen Zugang, der sowohl zum theoretischen Rahmen wie auch zum Film adäquat sein muss (vgl. MIKOS 2008: 79). Aus diesem Grund ist es sowohl erforderlich als auch sinnvoll, in Hinblick auf die möglichst geeignete Methodik die untersuchungsleitenden Fragestellungen, deren Bearbeitung die vorliegende Arbeit zum Ziel hat, zu berücksichtigen. Als Beispiel für die Pluralität der methodischen Zugänge machen sich filmgeographische Arbeiten das ATR-Modell (vgl. DIXON et al. 2008; vgl. SHARP & LUKINBEAL 2015) zunutze, das dem bereits in Cultural Studies etablierten Modell von *circuit of culture*¹ (vgl. DU GAY 1997) ähnlich ist. Anhand des ART-Modells wird das Augenmerk auf drei Momente des Films gerichtet: den Autor, den Text und den Rezipienten. Beim *autorzentrierten Ansatz* wird die Analyse der Rahmenbedingungen, welche mit der Filmproduktion einhergehen, in den Vordergrund gestellt, ausgehend davon, dass der philosophischen und ästhetischen Einzigartigkeit des Films von seinem Autor (Filmemacher) zugewiesen ist (SHARP & LUKINBEAL 2015: 22). Im Vergleich dazu befasst sich der *text-zentrierte Ansatz* mit den Bedeutungen, die in der filmischen Realität konstruiert werden (vgl. SHARP & LUKINBEAL *ibid.*; vgl. DIXON et al. 2004). Bei dem *reader-zentrierter Ansatz* handelt es sich um die Analyse der Rezeptionsmomente, wobei „*the audience as market, the situatedness of consumption, the ethnography of film audiences, and film exhibition.*“

Angesichts der thematischen Verschiedenartigkeit der Fragestellungen in der vorliegenden Studie ist es unausweichlich zu fragen: In welchen Filmanalyserahmen ist eine filmgeographische Arbeit metho-

¹ *The Open University-London* entwarf ein zirkuläres Analyseschema, mithilfe dessen sowohl ein Text als auch ein kulturelles Artefakt wie Filme zergliedert werden kann. DU GAY (1997: 2ff.) stellt in *Doing Cultural Studies; The Story of the Sony Walkman* fest: Um dem Verstehen der Funktion einer Kultur die Bahn zu ebnen, ist die Aufmerksamkeit auf die Struktur und die Strategien des kulturellen Produkts zu richten. Durch ein kreislaufförmiges Modell artikulieren fünf verschiedene kulturelle Prozesse die wechselseitigen Interaktionen und bilden das sogenannte *circuit of culture*. Die fünf Momente des Prozesses sind: *Repräsentation, Identität, Produktion, Konsumtion* und *Regulierung*. Die Interaktionen zwischen den Elementen des Prozesses weisen auf ein neues Paradigma innerhalb der Medienforschungen hin, indem das Rezeptionsverfahren des medialen Inhalts als aktiv angesehen wird und die Zuschauer sich als gewichtigste Bedeutungsproduzenten verstehen lassen (BOLLHÖFER 2007).

disch eingepasst? Welcher filmanalysebezogene methodische Zugang entschlüsselt die rätselhafte Frage nach dem Zusammenhang zwischen den filmischen Räumlichkeiten und den Machtverhältnissen innerhalb von Dokumentationen über die syrische Gesellschaft? Eine analytische Arbeit ohne plausibel vorbestimmte theoretische Grundlage oder ohne eine theoretische Fragestellung hat keine sinnvolle Bedeutung im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit und könnte höchstens als deskriptiver Bericht über Beobachtung der Reaktion der Rezipienten oder Rezeptionserfahrung (vgl. WULFF 1998; vgl. KUCHENBUCH 2005 16ff.) angesehen werden. Mit Bezugnahme auf die methodischen Herangehensweisen, die in der Filmwissenschaft die Interpretationsraster des Mediums Film entwickeln, ist zu berücksichtigen, dass die analytische Auseinandersetzung mit den räumlichen Strukturen im Film unzureichend ist (vgl. FAULSTICH 2008). Die verbalen Äußerungen und Handlungen der gefilmten Personen sowie den Aufbau eines Films zu analysieren, ebnet anschließend der Analyse der Normen, Werte und Ideologie den Weg, d. h., die Durchführung der Analyse einer spezifischen Filmideologie ist zur Ideologiekritik zu führen (ibid. 161).

In einem anderen filmwissenschaftlichen Aufsatz determiniert WULFF (2003: 409ff.) wiederum im Kontext der Ideologiekritik zwei grundverschiedene Tendenzen hinsichtlich der Filmanalyse und stellt deren Merkmale dar: Die erste analytische Orientierung richtet ihre Aufmerksamkeit auf die inhaltliche Qualität des Mediums Film und begreift es daher als ein *soziales Dokument*, als einen audiovisuellen Bericht, der nicht auf sozialwissenschaftliche Beschreibungspraktiken, die man auf die soziale Filmrealität anwenden könnte, reduziert wird. Der Dokumentarfilm scheint in diesem Kontext der nächstgelegene Gegenstand der Analyse zu sein, da davon ausgegangen werden kann, dass sowohl der Filmemacher als auch das Medium Dokumentarfilm sich nicht in einer schon bestimmten Relation zu dem Wirklichen befinden, sondern in einer analytischen Position. Hierzu wird die Filmanalyse im Rahmen der Ideologiekritik erledigt. Ganz im Gegensatz dazu sieht die zweite filmanalysebezogene Tendenz den Film als eine Folie, durch die die Analyse berücksichtigen muss, welche Vorstellungen und Fantasien bei den Zuschauern die filmischen Repräsentationen anregen könnten. Aus der Perspektive der Filmwissenschaft lassen sich die folgenden unterschiedlichen Arten von analysebezogenen gesicherten Filminterpretationen darstellen, die FAULSTICH (1995: 14; 2008: 26ff., 161ff.) nach methodisch und thematisch angeordnet hat:

Art der Analyse	Theorie	Ziel/Gegenstand
Literatur-/ filmhistorische Interpretation	Der Film als Traditionsverweis	Der Film im Kontext seiner literaturhistorischen bzw. filmhistorischen Tradition
Biographische Interpretation	Der Film als Werk des »auteurs«	Die Analyse orientiert sich am Regisseur; d.h. seine Biographie als Weg zum besseren Verständnis seiner Filme
Soziologische Interpretation	Der Film als Manifestation von Gesellschaft	Die Gesellschaft steht im Mittelpunkt; der Bezug des Films zur Gesellschaft seiner Zeit; es geht um die Parteilichkeit für oder gegen bestimmte Rand-

		gruppen, Schichten usw.
Genrespezifische Interpretation	Der Film als autonomes Werk im konventionalisierten Muster	Genrefilme: Gemeinsamkeiten bezüglich Thematik, Symbole, Handlungsschemata, Bauformen usw. (z. B. Film Noir, Western)
Psychologische-psychoanalytische Filminterpretation	Der Spielfilm als Traum	Der Analyse des Films entspricht der der eigenen Psyche, der Psyche des Zuschauers (vgl. FAULTICH 1995: 67)
Strukturalistischer Zugriff	Der Film als autonomes Werk, als System	Handlungen, Figuren, ästhetische Gestaltungsmittel (Kameraposition, Einstellungsgröße, Beleuchtung, Ton, Musik), Normen, Werte und Ideologie

Tabelle (2). Arten der Filminterpretation
(verändert nach: Faultich 1995: 14; 2008: 26ff., 161ff.)

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist die systematische Filmanalyse als angemessener methodischer Zugang zu betrachten. Der Grund dafür ist, dass sich durch diese Art von Filmanalyseverfahren eine große Menge von Datenmaterialien, die dem Interpretationsverfahren der qualitativen Inhaltsanalyse unterliegen, garantieren lässt. Der Film als System, dessen Struktur aus miteinander verknüpften komplexen Komponenten besteht, ist in der Lage, in Betracht unterschiedlicher systematischer Analysedimensionen gezogen zu werden. Es ist nach KORTE (2010: 23ff.) festzustellen, dass die Durchführung einer systematischen Filmanalyse in vier Dimensionen (Abb. 4) erfolgen könnte:

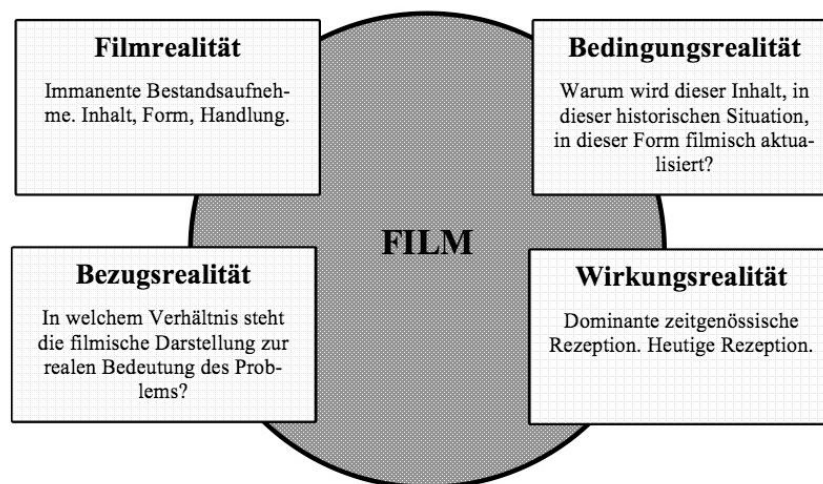


Abb. (4). Dimensionen der Filmanalyse
(verändert nach: KORTE 2010: 23)

Die vorliegende Untersuchung der Dokumentarfilme richtet sich auf die Analyse der *Filmrealität*. Diese Dimension der Filmanalyse, welche der von HOHENBERGER (1988) entworfenen Dimension *der filmischen Realität* entspricht, umfasst den filmischen Inhalt, alle technischen Mittel, aus denen der Filmmacher den Nutzen zieht, um die Form des Films, die Struktur der Handlungen, die sowohl handelnde Personen als auch Handlungsräumlichkeiten beinhalten, alle Informationslenkungen und Spannungsdramaturgie zu schaffen. Solange die *Filmrealität* die ästhetischen Gestaltungsmittel zum

Gegenstand der Analyse hat, wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit die filmgeographische Beschäftigung mit der syrischen Gesellschaft durchaus von der Auseinandersetzung mit dieser Dimension ausgehen.

Wie in der Abbildung (4) gezeigt ist, befasst sich die *Bedingungsrealität* mit der Fragestellung: Warum wird dieser Inhalt in dieser historischen Situation und in dieser Form filmisch aktualisiert? In diesem Fall gestalten Aspekte wie Kontextfaktoren, die auf die Form sowie den Inhalt des Films einen Einfluss ausüben, den Rahmen dieser Analyse. KORTE (2010) betont durch diese Dimension, dass die Intentionen des Filmemachers nicht außer Acht zu lassen sind. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit schiebt der Tod des Regisseurs im Jahre 2011 der Durchführung eines Interviews mit ihm einen Riegel vor. Zu diesem Punkt erfüllen die bereits veröffentlichten Interviews sowohl mit AMIRALAY wie auch mit dem Filmteam diese Aufgabe.

Die *Bezugsrealität* begreift die Relation des filmischen Inhalts zu dem historischen Kontext der Ereignisse. Anhand dieser Analyse lassen sich die thematisierten Handlungsabläufe in ihren Bezügen zu dem historischen Rahmen erkennen.

Schließlich findet die sogenannte *Wirkungsrealität* ihr Interesse an der Rezeptionsebene: Einsatzorte, kritische Reaktion der Zuschauer usw. (ibid.: 24) Diese Dimension der Filmanalyse kann im Kontext der vorliegenden Dissertation aus zwei Gründen nicht aufgearbeitet werden: Zum einen verhindert das von der syrischen Zensur ausgesprochene Aufführungsverbot der Filme von AMIRALAY in erster Linie das Konstruieren einer Rezeptionsstruktur, welche sich der von Spielfilmen bzw. von den erlaubten filmischen Dokumentationen annähern könnte. Zum anderen liegt der Grund in den Fragestellungen der vorliegenden Arbeit, die sich nicht mit der medialen Wirkung auf die Zuschauer überschneiden. Hierzu wird an früherer Stelle in der vorliegenden Arbeit erwähnt, dass es filmgeographische Arbeiten gibt, welche auf der Struktur der Rezeption als theoretische Grundlage basieren. Ein Beispiel dafür ist die filmische Wirkung auf die Entscheidungen der Rezipienten, durch die eine vernünftige filmgemäße Auswahl der touristischen Destination getroffen wird (vgl. SIEHL 2010).

3.3. Geographische Filmlektüre als Methode für die Analyse

In dem umfassenden Werk *Gender-Topographien: Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywood-Filmen der Jahrhundertwende* proklamiert LIEBRAND (vgl. 2003 11ff.) ihre filmanalysezentrierte kritische Stellungnahme und bringt die Verwendung des Begriffs *Lektüre*, der aus den Cultural Studies abgeleitet ist und der die kulturellen Objektivationen als lesbare Texte¹ auslegt, anstelle des Begriff *Analyse* in

¹ In Anlehnung von FISKE (2008:41) lässt sich zwischen zwei von BARTHES (1987) begrifflichen entworfenen Trends in Texten und Lektüren ausdifferenzieren: „Ein lesbarer Text richtet sich an einem im Wesentlichen passiven, aufnahmebereiten und disziplinierten Leser, der dazu tendiert, dessen Bedeutungen als schon gegeben anzunehmen.“

Vorschlag. Sie geht argumentativ auf die Diskussion über den grundlegenden Unterschied zwischen den beiden Konzepten ein und besteht darüber hinaus auf einem Standpunkt, der mit der vorliegenden Untersuchung methodisch zusammenpasst. Das klassische Verständnis der Filmanalyse führt zur Interpretation im „*empathischen Sinne*“, während die der Filmlektüre zugrundeliegende Analyse nicht die Aufmerksamkeit auf „*das Filmganze*“ erregt, sondern „*einzelne Problemkonfigurationen in ihren Auffächerungen und Aporien*“ beleuchtet (ibid.). Dieser methodische Zugang in die Filmrealität mittels Filmlektüre wurde von ZIMMERMANN (2007: 94ff.) präzisiert, indem er wiederum anregte, eine *geographische Filmlektüre* durchzuführen, weil „*eine problemorientierte Lesart*“ (ibid. 94) des filmischen Materials dadurch gewährleistet werden könne. Die problemzentrierte Fragestellung, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit sowohl die filmischen Orte als auch die durch die Machtverhältnisse konstruierten Filmräume in den Vordergrund rückt, erfordert nicht eine umfassende filmische Inhaltsanalyse, sondern eine geographische Lesart, die an Filmraum und Machtthematik gebunden ist.

Im Rahmen der hier vorgenommenen geographischen Filmlektüre gilt das Erstellen von theoriegeleiteten Kategorien, die das Filmmaterial aufbereiten und nur auf die Textstellen achten, die an die Kategorie anknüpfen, als ein wirkliches Instrumentarium des Analyseverfahrens (vgl. MAYRING 2004: 268; vgl. MAYRING & FENZL 2014: 544). Die Kategorien umfassen im Verständnis der vorliegenden Arbeit die filmischen Orte, die die geographische Struktur des einzelnen Dokumentarfilms bilden, und können alle den sich in ihnen befindenden abgebildeten Komponenten den Fragestellungen gemäß zergliedert und interpretiert werden.

Das Medium Film als *Text* zu betrachten, hat die Bedeutung, dass der Film als ein polysemes Gerüst aufgebaut ist, welches ausgehend von der semiotischen Natur des Films als zielgerichtete Zeichensysteme eine Konstruktion von eng miteinander verquickten visuellen und auditiven Zeichen einrichtet (vgl. GRÄF et al. 2011). Das Wort *Zeichen* selbst ist ein diskursiver Begriff, „ (...) [*es*] ist alles, was in einer solchen Beziehung zu einem anderen steht, das ein Objekt genannt wird, dass, es fähig ist, ein Drittes, das ein Interpretant genannt wird, dahingehend zu bestimmen, in derselben triadischen Relation zu jener Relation auf das Objekt zu stehen, in der es selbst steht“ (PEIRCE: 1993: 64; zitiert nach KANZOG 2007:39). In Anlehnung an LOTMAN (vgl. 1977: 51ff.) gilt auch jedes Bild, das auf der Leinwand zutage tritt, als *Zeichen*, das einen Sinn hat und daher als Träger spezifischer Informationen bzw. in die Narration eingebundener Bedeutung dient. Dabei ist zu beachten, dass diese Bedeutung „*zweifacher Art*“ sein kann. Auf der einen Seite werden Gegenstände der realen Welt durch die auf der Leinwand dargestellten Bilder reproduziert. Dadurch entsteht eine semantische Beziehung zwischen diesen Gegen-

nehmen. Es handelt sich um einen relativ geschlossenen Text, der einfach zu lesen ist und keine großen Anforderungen an den Leser stellt. Im Gegensatz dazu erfordert ein schreibbarer Text vom Leser, dass dieser ihn ständig ‚neu‘ schreibt, damit er für ihn einen Sinn haben kann. Er rückt sich in seiner eigenen Konstruiertheit in den Vordergrund und lädt den Leser dazu ein, an der Konstitution von Bedeutung aktiv teilzuhaben.“

ständen und den Bildern, indem die dargestellten Gegenstände die Bedeutungen der auf der Leinwand reproduzierten Bilder werden. Auf der anderen Seite ist es möglich, diesen Bildern durch ästhetische Gestaltungskonventionen mitunter „überraschende Bedeutungen“ zukommen zu lassen, weil „Beleuchtung, Montage, das Spiel mit der Entfernungseinstellung, Wechsel der Geschwindigkeit u. a. den auf der Leinwand reproduzierten Gegenständen zusätzliche Bedeutungen verleihen [können]: symbolische, metaphorische, metonymische usw.“ (LOTMAN 1977: 52). Diesbezüglich lässt sich in der folgenden Tabelle (Tab. 3) das von Charles Sanders PEIRCE entworfene triadische Modell des Zeichensystems darlegen:

Sign Type	Signified By	Process	Example
<i>Icon</i>	Resemblance	Can See	Photos, statues
<i>Index</i>	Social connection	Can synthesize	Smoke → fire
<i>Symbol</i>	Social convention	Must learn	Words, rituals

Tab (3). Trichotomie filmischer Icons, Indexes und Symbols nach PEIRCE
(Quelle: Hopkins 1994: 52)

Die ikonischen Eigenschaften eines Zeichens ergeben sich aus ihrer essenziell funktionsorientierten Fähigkeit dazu das, was der Kamera in der vorfilmischen, realen Welt als Objekt gegenübersteht, visuell wiederzugeben. Eine Ikone dient dem Zuschauer als Auslöser des Sichtbaren im Film. Trotz der Wichtigkeit der ikonischen Werte eines Zeichens erlangen die Indexe und Symbole aus theoretischer Perspektive große Bedeutung und werden als signifikant und praktikabel für die vorliegende Arbeit der Zeichen-Trichotomie betrachtet, zumal dies in Bezug auf die symbolhafte filmische Inszenierung der Machtverhältnisse gesehen werden muss. Indexe und Symbole sind grundlegend in die narrative Handlung bzw. Struktur eingebettet und verfolgen sowohl inhaltsbezogene Strategien als auch historische und gesellschaftliche Kontexte, deren Bedeutungen sich über die Filmrealität hinaus in der realen Welt befinden. Deshalb setzen Filme in manchen Fällen voraus, dass der Rezipient über einen Grad des Vorwissens bezüglich des Zusammenhangs zwischen den filmimmanenten und außerfilmischen Kontexten steht, damit die sich im Zeichen verborgene Botschaft interpretiert werden kann. Die durch den gesellschaftlichen Gebrauch kodifizierten Wirklichkeitsaspekte werden auch durch die filmischen Repräsentationsmöglichkeiten überarbeitet (vgl. KUCHENBUCH 2005: 93ff.). Im Folgenden werden die vom Medium Film übernommenen und spezialisierten Codes, die ebenso in der vorfilmischen lebensweltlichen Welt vorkommen, dargelegt:

	Singuläres aktuelles Zeichen	Allgemeine kulturelle Codes	Spezielle kulturelle Codes	Filmspezifische Codes und Zeichen
Figuren	Auge; Hand; Mund; usw.	Sprache; Gebärden; Physiognomie; Statur usw.	Gestus; Rolle; Charakterfach; Darstellungsschule usw.	Star-Typus; Die blonde Frau bei Hitchcock; Die „Beine von Marlene“ usw.
Handlung Plot Aktion	Ein „Gang zum Fenster“; Das Türschloss verschließen usw.	Küssen; Verfolgen; Flüchten; Streiten usw.	„Suspense“; „Boy meets girl“; Monolog usw.	Happy-End; Show-Down; Vampir-Kuss usw.
Schauplatz Orte Räume	„Ort“ des Verbrechens; „Treffpunkt“ usw.	„Amerika“; „Großstadt“; „Ländliche Gegend“ usw.	„Kitchensink“; Architektur usw.	„Western“- Landschaft; Die „unbeleuchtete Straße“ im Krimi; Die „Treppe“ im Horror-Film usw.
Ausstattung Deko Objekte	Das „Indiz“; Requisit usw.	Der „Buick“; Fingerabdruck; Schmuck usw.	„Louis-Quinze“; „Berlocken“; „Sanculotte“ usw.	„Revolver“ im Action-Film; „Koffer mit Geld“ im Krimi usw.

Tabelle (4). Typen der filmischen Zeichensysteme
(verändert nach: BITOMSKY 1972, in: KUCHENBUCH 2005: 95)

(Dokumentar-)Film als *Text* hat auch die Bedeutung, dass er von dem Rezipienten oder dem Analytiker zu lesen ist, und dass der Rezipient/der Analytiker in der Lage ist, zwischen Seh- und Hörbarem ein semantisches Verhältnis herzustellen, d. h., eine Metalektüre beschreiben zu können (vgl. HOHENBERGER 1998: 65). Hierzu passt die systematische Inhaltsanalyse im Rahmen der vorliegenden Arbeit mit der zielgerichteten Filmlektüre zusammen. Durch die Filmlektüre werden die filminhaltsbezogenen Datenmaterialien sowohl ausgewertet als auch interpretiert. Dies kommt durch das *interpretativ-verstehende Verfahren* sowie die *hermeneutische Textinterpretation* zustande. Die vorliegende filmgeographische Arbeit bezweckt, dass die auf Intentionen beruhenden Interaktionen der handelnden Personen mit ihrem sozialen Raum zu rekonstruieren sind, und dass das Verstehen dieser Rekonstruktion oder dieser „*Konstruktion zweiter Ordnung*“ gewährleistet wird (vgl. REUBER & PFAFFENBACH 2005: 110; 114). Hermeneutische Filmanalyse ist ein methodisches Verfahren, welches das Sinnverstehen des Filmmaterials bei dem Zuschauer bzw. beim Wissenschaftler zum Ziel hat. Es geht davon aus, die Mehrdeutigkeit von Bedeutungen zugänglich zu machen (vgl. HICKETHIER 2007: 30ff.). Demgemäß vertritt die hermeneutische Filmanalyse im Gegensatz zu der linearen Sequenz der Inhaltsanalyse ein zirkuläres Verfahren, welches erneut den Filmtext infrage stellt und sich von Neuem mit den bestehenden Ergebnissen der Interpretation auseinandersetzt, um die latenten Sinnstrukturen aufzudecken (vgl. REUBER & PFAFFENBACH 2005: 176ff; vgl. HICKETHIER 2007; KURT & HERBRIK 2014). Die Annäherung an den Untersuchungsgegenstand wird durch den Prozess des Perspektivenwechsels gewährleistet, in-

dem sich der Wissenschaftler, der die Filminterpretation durchführt, in die Perspektive des Regisseurs hineinversetzt (ibid. 2005: 114).

Das Analysieren eines Films oder mehrerer Filme setzt filmische Hilfsmittel voraus, die dadurch, dass sie unabdingbar das audiovisuelle Filmmaterial zu einer sprachlichen bzw. grafischen Beschreibungsweise umarbeiten können, die Möglichkeit haben, die Filmanalyse zu erleuchten (vgl. HICKETHIER 2007; MIKOS 2008: 89). Dieses filmische Hilfsinstrument hat die Funktion als eine Weise der verschrifteten Fixierung des audiovisuellen Filmmaterials und dient darum als ein dem Gegenstand des Films vergewissertes Dokument, das jedem wissenschaftlichen Diskurs über Film zugrunde liegt (BORSTNAR et al. 2002; KUCHENBUCH 2005: 37; HICKETHIER 2007: 34; FAULTICH 2008: 67). Es lässt sich zwischen zwei grundlegenden Formen der Filmprotokollierungen unterscheiden: Die erste systematische Form ist das *Einstellungsprotokoll*, das als eine tabellarische Notierung aller filminhaltsbezogenen Informationen für jede Einstellung genutzt wird (vgl. KORTE 2010: 52). Es ist ein grundsätzlicher Segmentierungsprozess der einzelnen Einstellung, die in der geringsten Dauer als Bild dienen könnte (vgl. MIKOS 2008: 95). Auf der anderen Seite wird das *Sequenzprotokoll* als ein verpflichtender, unverzichtbarer Ausgangspunkt der Filmanalyse angesehen (FAULTICH 2008: 76). Der Korpus des Sequenzprotokolls besteht aus der Transkription von Sequenzen, unter denen man die Einheiten der filmischen Handlungen und des gesamten Films versteht und wird in diesem Fall entgegen dem Einstellungsprotokoll in einer reduzierten Form produziert (vgl. HICKETHIER 2007: 35). FAULTICH (vgl. 2008: 77) determiniert die Kriterien des Gliederns der filmischen Sequenzen, indem sie eine Veränderung des Handlungsorts, ein Wechsel des Zeitablaufs, ein Figurenwechsel, ein Wechsel des inhaltlichen Handlungsstrangs und/oder ein auditiver Wechsel sein können.

Darüber hinaus werden die durch das Filmprotokoll qualitativ und quantitativ erlangten Filmdatenmaterialien an eine visualisierte Darstellungsweise angeknüpft, die in Form von Sequenzgrafik und Zeitachsen entworfen werden. Mithilfe von filmischen Sequenzgrafiken lässt sich ein Überblick über die Struktur der Argumentation darstellen und danach der qualitativen Analyse des Filmmaterials den Weg ebnen (vgl. KORTE 2010: 59 ff.). Die vorliegende Arbeit macht sich auch ein anderes Visualisierungsmittel zu Nutze, das als *Screenshots* bekannt ist. Es dient dem Kontext der Filmanalyse als angeknüpfter bildhafter Referenzpunkt. Die permanente Verfügbarkeit der ausgewählten Filmmaterialien, die sich auf der DVD-Ausgabe sowie auf YouTube-Kanälen befinden, ermöglicht das Verfahren eines zielgerichteten Einbettens von Screenshots im Zusammenhang mit der Inhaltsanalyse.

3.4 Kategorien der Analyse der ausgewählten Dokumentarfilme

Im Zuge der Analyse der formalen Gestaltung der filmischen Orte richtet sich das Augenmerk auf die Struktur des Films bzw. darauf, was die *Mise-en-Scène* enthält: die Struktur des Sichtbaren (Kameraarbeit, Lichtführung, Personen und Objekte) und des Hörbaren (Geräusch, Musik, Sprache).

Hinsichtlich der *Kameraarbeit* befasst sich die Analyse mit den *Einstellungsgrößen*, die eines der technischen Gestaltungsmittel im Film sind. Durch sie werden die Relationen zwischen dem, was auf der Leinwand präsentiert wird, und dem davor positionierten Rezipienten festgelegt (HICKETHIER 2001: 57 ff.). Bei der Analyse der Relation zwischen dem gefilmten Gegenstand (Mensch, Tier, Objekt o. Ä.) und der vor ihm liegenden Kamera sollen u. a. sowohl das Nähe-Distanz-Verhältnis als auch die Kameraposition im Raum einkalkuliert werden (vgl. KEUTZER et al. 2014: 9ff.). Diese Entfernungsverhältnisse zwischen dem Kamerastandpunkt und dem abgebildeten Gegenstand teilen sich in die folgenden Einstellungsgrößen (vgl. Abbildung 5) ein:

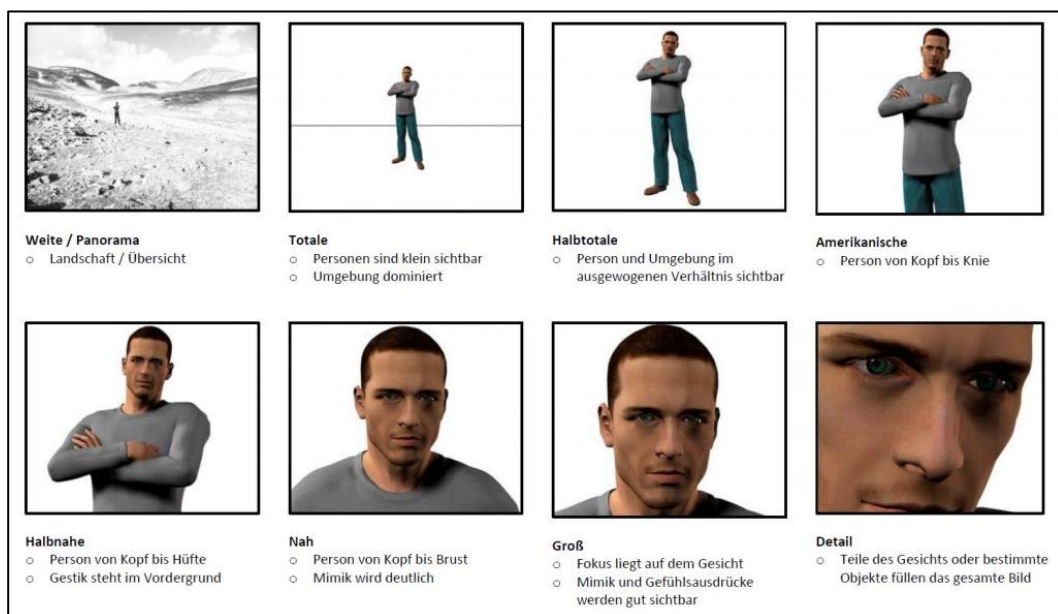


Abb. (5). Die filmischen Einstellungsgrößen
(Quelle: FALKE 2014)

Die obige Abbildung zeigt die klassischen Einstellungsgrößen: 1. Die *Weiteinstellung* (Engl. *extreme long shot, panoramic view*) ist auch fast immer als Landschaftsaufnahme bekannt, bei der die Blicke mit der weitesten Winkelaufnahme gezeigt werden (WULFF 2012). 2. Durch die *Totale* wird der Handlungsraum festgelegt und soll auf diese Weise alle Elemente der Szene für den Zuschauer sicht- und lokalisierbar machen (HICKETHIER 2001: 58). Diese Aufnahme (Engl. *long shot*) fungiert meistens zu Beginn des Films bzw. einer Filmsequenz als *establishing shot* und muss somit dem Rezipienten die erste räumliche Übersicht über den Handlungsraum bieten, welche den Zuschauer dazu führt, die Filmergebnisse kennenlernen sowie verorten zu können (vgl. WULFF 1992; vgl. HAYWARD 2000; vgl. BOLLHÖFER 2007). Der *establishing shot* erfüllt die Aufgabe, den Raum der Geschehnisse in einer synoptischen

Darstellung zu präsentieren, damit sich der Zuschauer räumlich und zeitlich leichter am filmischen Geschichtsverlauf orientieren kann. 3. In der *Halbtotale* wird z. B. ein Mensch in seiner vollständigen körperlichen Erscheinung, nämlich von Kopf bis Fuß, innerhalb des Bildrahmens aufgenommen (HICKETHIER 2001: 58), während die *amerikanische Einstellung* (4.) ihren Ursprung in den Westernfilmen hat, in denen die gefilmte Person bis zum Revolverhalfter repräsentiert wird (BORSTNAR et al. 2002: 94). Die *Halbnaheinstellung* (5.) zeigt die gefilmte Person ab ihrer Hüfte aufwärts (HICKETHIER 2001: 58 ff.; BORSTNAR et al. 2002: 94), wohingegen der Mensch bzw. die Menschengruppe in der *Naheinstellung* (6.) vom Kopf bis zum Oberkörper dargestellt und die Aufmerksamkeit auf die gestischen Elemente gerichtet wird (HICKETHIER 2001: 59). Das Gesicht des Menschen oder ein kleines Objekt wird in der *Großeinstellung* (7.) gezeigt (BORSTNAR et al. 2002: 94). Das Gesicht wird hier auch „als vermitteltes Gebilde begriffen, dessen Aussagefähigkeit untrennbar mit einer Analyse seiner Inszenierung verbunden ist“ (BARCK & BEILENHOF 2004: 8). Schließlich erfasst die *Detaileinstellung* (8.) im Bildrahmen einen bestimmten Ausschnitt des menschlichen Körpers (Mund, Auge usw.) bzw. eines Objekts (bspw. das Nummernschild eines Autos) (HICKETHIER 2001: 59). Diese Einstellungsvarianten erlauben es dem Rezipienten durch die in sie eingebetteten *Icons* je nach seinen alltagsweltlichen Erfahrungen eine unmittelbare Verbindung zwischen der gezeigten Filmwelt und seiner alltäglichen Welt herzustellen.

Im Falle des *establishing shot* enthält die Szene manchmal bestimmte Icons, die den Zuschauer auf bestimmte bekannte Bilder verweisen und mit denen er das Geschehen entsprechend seinen unmittelbaren oder medialen Erfahrungen verorten kann, d. h., die Icons dienen dem Rezipienten als Referenzpunkte und haben per se einen Wiedererkennungswert (LUKINBEAL 2005; ZIMMERMANN 2007). Sieht der Zuschauer Filme, egal ob sie Spiel- oder Dokumentarfilme sind, über eine bestimmte Stadt (z. B. Damaskus), orientieren sich seine Gedanken an manchen räumlichen Gegebenheiten, wie der *Umayyaden-Moschee* oder dem *Dschabal Qasyun*, und er ist in diesem Moment in der Lage, die Ereignisse in Damaskus zu lokalisieren. Auf der anderen Seite treten manche Bilder in dem Film auf, in denen „nicht unmittelbar örtlich lokalisierbar[e] Stereotypen und exotische[s] Beiwerk“ miteinander kombiniert werden: arabische Schrift bzw. Sprache, ortsgebundene Tiere, Pflanzen sowie traditionelle Kostüme (ESCHER & ZIMMERMANN 2004: 165). Bezüglich der Einstellungsgröße gibt die Kameratechnik nicht nur einen Überblick über einen innerhalb des Rahmens eingefassten Filmraum, sondern auch über die Perspektive des Zuschauers. Als Beispiel dafür führt JAMESON (1992: 64) den Einsatz von Nahaufnahmen an, welche auf zweierlei Weise eine Rolle spielen: bei der Hervorhebung des emotionalen Ausdrucks des Akteurs und bei der Erzeugung der Klaustrophobie und der Verwirrung beim Zuschauer.

Wichtig ist es auch zu erwähnen, dass die Techniken der *Kamerabewegung* ebenfalls eine Rolle bei der Gestaltung des Raums im Film spielen. Es lässt sich nach BORSTNAR, PABST und WULFF (2002: 95 ff.) zwischen stationären Bewegungen, die durch die Bewegung des Stativkopfs erzeugt werden, und sämtlichen anderen Bewegungen – was bedeutet, dass die Kamera im Raum bewegt werden kann – unter-

scheiden. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sind sowohl die Kamerabewegung im Raum (Fahrt, Handkamera) als auch die Kamerabewegung bei fixem Stativ (Rollen, Schwenk) von Interesse.

Ein weiteres ästhetisch-technisches Gestaltungsmittel ist die *Lichtgestaltung*, die eine herausragende Rolle bei der Auslösung unterschiedlicher Stimmungen spielt, die wiederum von den Situationen in den Szenen abhängig sind und ihnen Bedeutungen zuschreiben können (HICKETHIER 2001: 78ff.). Ikonographie im Film könnte auch mithilfe der Lichtgestaltungsstrategien hervorgehoben werden. Als Beispiel dafür nimmt HAYWARD (2000) den Film *Noir*, um diese Ansicht zu untermauern, indem er argumentiert, dass neben spezifischen Locations, der psychologischen Lage der Protagonisten sowie den komplexen pessimistischen Gefühlen der hohe Lichtkontrast und die *Low-Key*-Ausleuchtung als essenzielle Bestandteile des Genres angesehen werden können.

Die in Dokumentarfilmen auftretenden *Personen* sind im Rahmen der Analyse von großer Bedeutung. MIKOS (2008: 51) unterscheidet diesbezüglich zwischen *Figuren* bzw. *Charakteren*, die sich in einer fiktionalen Welt der Spielfilme und Fernsehserien befinden und als Träger fiktiver Handlungen wahrgenommen werden (vgl. KEPPLER: 1995), und *Akteuren*, denen „spezifische mediale Funktionsrollen“ (MIKOS 2008: 51) in Dokumentarfilmen zugewiesen werden. Darüber hinaus sind die *Objekte*, mit denen die filmischen Orte ausgestattet sind, nicht außer Acht zu lassen. Sie umfassen die sichtbaren materiellen Elemente, denen eine mögliche narrative Funktion zugewiesen wird.

In Bezug auf die Analyse der *Tob-Ebene* in den ausgewählten Dokumentarfilmen werden alle auditiven Kanäle, deren Zusammenhang mit der Narration nicht nur auf dem zeitlichen Niveau omnipräsent ist, sondern auch auf dem Örtlichen (vgl. MONACO 2012: 228), in Betracht gezogen. Die Auseinandersetzung der vorliegenden Dissertation mit den Tonkomponenten stammt nicht nur von den Rahmenbedingungen der wissenschaftlichen Analyse jedes audiovisuellen Materials ab, sondern erlangt auf dieser Ebene eine Sonderbedeutung im Kontext des Erkennens des Zusammenhangs zwischen dem filmischen Raum und den Machtverhältnissen. HICKETHIER (2007: 91) unterscheidet zwischen drei Formen des audiovisuellen Tons: *Geräusche*, *Musik* und *Sprache*, deren Synchronität mit dem filmischen Bild zum Konstruieren einer zusammenhängenden filmischen Welt, welche wiederum mit der vorfilmischen Realität übereinstimmt, führt. *Geräusche* oder „*atmosphärischer Ton*“ (WULFF 2012) steuern durchaus oft die Wahrnehmung des Zuschauers an und durch sie zielt der Filmemacher darauf ab, die vom Zuschauer filmisch wahrgenommene Welt dem lebensweltlichen bzw. außerfilmischen wirklichen Eindruck anzunähern (vgl. FAULSTICH 2008: 139; vgl. BORSTNAR et al. 2002: 125). Auf der anderen Seite hat *Musik* die Fähigkeit, als ein gestisches Modell, welches als analog zu einer Gestik von Emotionen und Gefühlen interpretiert werden könnte, sowie als unmittelbar emotionalen Erreger bei dem Rezipienten zu fungieren (GRÄF et al. 2011: 251).

Schließlich umfasst die Analysenkategorie *Sprache* die verbalen Äußerungen von den gefilmten Personen, Dialogen und Kommentaren des Filmemachers, die sämtlich als maßgebende Träger von Narration angesehen werden (vgl. BORSTNAR et al. 2002). NICHOLS (1976) betrachtet im Dokumentarfilm zwei Adressierungsweisen als eine „*Typologie verbaler Interpellation*“, je nachdem, welcher Sprecher die Rede produziert, und es könnte dadurch nuanciert werden, ob der Rezipient ausdrücklich als Empfänger dieser Rede fungiert und ob die Aufnahme der Rede synchron zu der des Bildes gemacht ist (vgl. HOHENBERGER 1988: 72):

Direkte Adressierung		
	SYNCHRONTON	NICHT SYNCHRONER TON
Erzähler (Kommentator)	Stimme der Autorität	Stimme Gottes/Bilder zur Illustration
Charakter	Interview	Stimme des Zeugen/Bilder zur Illustration
Indirekte Adressierung		
Erzähler	-	-
Charakter	Stimme und Bilder sozialer Akteure	Stimme sozialer Akteure/Bilder zur Illustration

Tabelle (5). Die Adressierungsweisen im Dokumentarfilm
(verändert nach: NICHOLS 1976: 37, in: HOHENBERGER 1988:72)

3.5 Methodische Herangehensweise

• *Arbeitsphase I:*

Dieser Schritt beinhaltet die vollständige Erstsichtung der untersuchten Filmmaterialien, wobei ein umfassender Überblick über die geographische Struktur des einzelnen Dokumentarfilms gewährleistet wird. Damit wird das Erstellen von Sequenzprotokollen, die sich als Kodierleitfaden definieren lassen, kombiniert, indem die erhobenen Daten notiert werden. Während dieser Phase wird das Augenmerk primär auf das *Wo* des Dargestellten gerichtet. Jede filmische Sequenz bildet eine raum-zeitliche Struktur, indem der Beginn einer Sequenz unbedingt durch den Wechsel des filmischen Ortes determiniert wird. Die Zeitangaben hinsichtlich des Beginns und der Beendigung der Filmsequenzen werden genau festgestellt und dann in dem bestehenden Kodierprotokoll vermerkt. Zu dieser Arbeitsphase gehört auch der Vermerk der charakteristischen, formalen Ausprägungen des einzelnen filmischen Ortes, die den Analysenkategorien gemäß (bspw. Einstellungsgrößen, materiellen Objekten usw.) berücksichtigt und schriftlich aufgezeichnet werden. Danach werden die filmischen Orte im einzelnen Film kategorisiert, mit deutlicher Beschriftung versehen und dadurch konkretisiert. Die entstehenden Kategorien der filmischen Orte werden so beschriftet, dass sie keine polysemantische Deutung in sich

tragen (vgl. ZIMMERMANN 2007: 103). Im Anschluss daran werden die Sequenzgrafik und Zeitachse des einzelnen Dokumentarfilms mittels Excel-Programmes erstellt. Dies versichert das grundlegende Informationsblatt, in dem die visualisierten Daten hinsichtlich der filmischen Orte konsolidiert werden. Durch Kuchengrafik wird der zeitliche Anteil der filmischen Orte an der gesamten immanenten Geographie des einzelnen Dokumentarfilms prozentual aufgezeigt, während er sich minutengenau in Balkengrafik niederschlägt. Auf der anderen Seite deutet die Zeitachse darauf hin, inwieweit die filmischen Orte wiederholt eingesetzt werden.

Im Rahmen der Auswertung der in dieser Phase erhobenen Daten werden die filmischen Orte im einzelnen Dokumentarfilm erläutert. Dabei wird sich sowohl auf die aufgezeigten Ausprägungen als auch auf die relevanten Literaturen bezogen, weil es filmische Orte gibt, die weitere Ausführungen benötigen. Aufgrund des narrativen Stellenwerts solcher filmischen Orte wird ihre Definition durch parafilmische Informationen ergänzt.

• **Arbeitsphase II:**

Die Aufmerksamkeit richtet sich im Rahmen dieses Schrittes auf die Narration des einzelnen Dokumentarfilms, indem eine „Bestandsaufnahme der Komponenten“ (Mikos 2008: 90) etabliert wird, die als Voraussetzung für die Filmanalyse und -lektüre betrachtet wird. Im Zuge dieser Arbeitsphase wird der einzelne Dokumentarfilm wiederholt angesehen, um die relevanten Daten herauszuziehen. Durch die erneute Anschauung der ausgewählten Dokumentarfilme wird in Sequenzprotokollen notiert, welche Geschehnisse an jedem filmischen Ort zu sehen sind. Die Gehalte der filmischen Bilder werden versprachlicht. Dies beinhaltet außerdem sowohl eine zusammenfassende Beschreibung der praktischen Handlungen der gefilmten Personen sowie auch die zitierende Wiedergabe von verbalen Äußerungen und Kommentaren. Hierzu ist zu beachten, dass nicht jede gesprochene Aussage, die eine Person dem Filmemacher während des Interviews mitteilt, im Kontext der vorliegenden Arbeit von Relevanz ist. Vielmehr beschränkt sich der Blickwinkel auf die Aussagen, die der Analyse der Machtverhältnisse und -konflikte großen Wert beimessen. Außerdem werden die textuell ausgeführten Interpretationen im Zuge dieser Arbeitsphase mit Standbildern ergänzen.

Die vorgenommene Auswertung mündet in die Bearbeitung der Frage nach der Macht in den untersuchten Dokumentarfilmen ein. Durch die intendierte zielgerichtete Lektüre wird determiniert, welche Informationen aus dem filmischen Material herausinterpretiert werden sollen. Die audiovisuelle Darstellung der Macht als gesellschaftliches Phänomen ist nicht unbedingt an einen konkreten filmischen Ort gebunden oder in einem spezifischen Symbol verankert. Sie manifestiert sich durch ein komplexes Wechselspiel zwischen dem Filmemacher und der vorfilmischen Realität. Wie in der theoretischen Folie der Arbeit erwähnt können verschiedene Orte in eine sinngebende Beziehung gesetzt werden, so dass eine binäre Dichotomisierung der Machtdarstellung zutage gebracht wird. Aus diesem Grund ist

es im Zuge der Analyse erforderlich, die übereinander gelagerten Bedeutungsschichten der filmischen Zeichen auf der visuellen und auditiven Ebene voneinander getrennt zu halten und dann die möglichen kontextuellen Zusammenhänge herauszuarbeiten und zu analysieren. Die deskriptive Ausführung der Handlungen erfolgt nicht nur im Sinne von schlichten Schilderungen textueller Beschreibung der aufgezeigten Geschehnisse, sondern vielmehr in Form der Herausarbeitung möglicher Bedeutungszuschreibungen.

4 Die geographische Struktur der filmischen Orte in den untersuchten Dokumentarfilmen

Zum grundlegenden Ausgangspunkt für die Bearbeitung der ersten Fragestellung der vorliegenden Arbeit wird in diesem Kapitel das Identifizieren der filmischen Orte genommen, deren Auswahl aus der nicht filmischen Realität bzw. Verwendung in der filmischen Realität der untersuchten Dokumentationen sich von der subjektiven Entscheidung des Filmemachers herleiten lassen. Die geographische Filmlektüre, die als zielgerichtetes methodisches Instrument in der vorliegenden Arbeit dient, erfordert eine typengeleitete Analyse der filmischen Orte, weil das methodische Verfahren, durch das die Typen der filmischen Orte systematisch zusammengestellt sind, „*das eigentliche Instrumentarium der Analyse*“ (MAYRING & FENZL 2014: 544) ist. Die Bearbeitung der Frage nach den filmisch benutzten Orten, deren Inszenierung am spezifischen Ziel von AMIRALAY orientiert ist, indem die Geschehensabläufe im einzelnen Dokumentarfilm in einen seiner Selektivität zugrunde liegenden räumlichen Rahmen gesetzt werden, wird im Kontext des vorliegenden Kapitels durch zweierlei Schritte umgesetzt: Zunächst wird die geographische Struktur des einzelnen Dokumentarfilms in filmische Orte zerlegt, sodass jeder filmische Ort als eigenständige Kategorie betrachtet wird, die wiederum erläutert wird. Anschließend daran werden die angefertigten Sequenzgrafiken und Zeitachsen des einzelnen Dokumentarfilms analysiert. Aus solcher visualisierten Darstellungsweise von quantitativbaren Daten lassen sich die zeitliche Dauer und die Einsatzhäufigkeit jedes filmischen Ortes im einzelnen Dokumentarfilm erkennen.

4.1 Erläuterung der filmischen Orte

Nach der Transformation der ausgewählten Filmmaterialien in eine textuelle Form durch die Transkription der Sequenzen der drei ausgewählten Dokumentarfilme, indem die Handlungsabläufe auf der Ausdifferenzierung der inszenierten filmischen Orte beruhen und anschließend ein Inventar an filmischen Orten erstellt wird, lassen sich induktive Typen der filmischen Orte zusammenstellen. Mittels der sich an den einzelfilmischen *Handlungsorten* orientierten Klassifizierung der transkribierten Filmmaterialien wird ein Kategoriensystem so generiert und strukturiert, dass die Strukturen der ausgewählten Filme in filmische Orte-Kategorien gegliedert werden, indem jede Ebene des angewandten Kategoriensystems mit einem Namen bezeichnet, festgeschrieben und ausgeführt wird. Bei der Definition der filmischen Orte werden Aspekte, die das Verhältnis der filmischen zur vorfilmischen Realität deuten, in den Vordergrund der Ausführungen gestellt. Dies erfolgt dadurch, dass jede Kategorie mit einem konkreten Namen beschriftet wird, der wiederum aufklärt, um welchen filmischen Ort es sich dabei handelt. Es gibt dennoch manche filmischen Orte, die aufgrund ihres Stellenwerts hinsichtlich

der nicht filmischen und filmischen Realität weiterer Erläuterungen benötigen. Hierzu werden erforderliche Ausführungen aus relevanten Literaturen in den Definitionskorpus integriert. Darüber hinaus wird bei der Erläuterung der einzelnen filmischen Orte darauf eingegangen, einen Überblick über die ästhetische Gestaltung zu geben.

4.1.1 Alltagsleben in einem syrischen Dorf

1. *Dorfansicht*:

Es geht hier um eine Sequenz, die aus unterschiedlichen filmischen Orten zusammengesetzt ist und zu Beginn des Films die Rolle des Establishing Shot spielt, sodass der Rezipient im Orte der Geschichte des Films verortet werden kann. Es ist dabei auffällig, dass die filmische Ansicht von *Mwaylih* mithilfe von unterschiedlichen Kameraperspektiven und Einstellungsgrößen zur Schau gestellt wird, wobei sich der Fokus des Objektivs von Weit- bis auf Detailaufnahme bewegt. Die Sequenz der Dorfansicht ist durchweg mit Geräuschen des Wehens von trockenen Winden versehen.

2. *Wohnung*:

Im Film scheinen die Wohnungen von Außen als aus Lehm gebaute Hütten. Dargestellt werden sie als Orte, an denen AMIRALAY mit spezifischen Personen interviewt wird. Auf diese Weise konzentriert die Kamera ihr Augenmerk auf die gefilmte Person und exkludiert daher die räumlichen Ausprägungen des filmischen Ortes. Nur in einer Sequenz könnte der Rezipient die räumlichen Ausprägungen der *Wohnung* wahrnehmen, wobei AMIRALAY sie durch Innen- und Außenaufnahmen zur Schau stellt. In ihrer äußerlichen Architektur verweisen sie nicht nur auf eine bescheidene rustikale Bauform, sondern es mangelt auch dermaßen an jeglicher Ausstattung, dass sie die Armutslage der Dörfler verkörpert. In dieser Sequenz kommunizieren die gefilmten Personen nicht mit AMIRALAY, sondern Sammlung einer Familie anhand des beobachtenden Modus kommt während des Verzehrs der Mahlzeit zum Ausdruck.

3. *Chaima*:

Dieser filmische Ort reflektiert die beduinische Lebensweise, die u. a. in der Euphrat-Region weit bekannt und verbreitet ist. Es sind Indizien für Mobilität und nicht stationären, kurzfristigen Aufenthalt. Diese Tatsache liegt im Kontext des Films am Rand, weil *Chaima* mehr als Ort fungiert, wo sich Leute aufhalten, mit denen AMIRALAY durch Interviews kommuniziert und von denen er spezifische Informationen erwirbt.

4. *Ackerland*:

Unter dieser Kategorie wird der filmische Ort verstanden, der vor allem als Privateigentum bezeichnet wird, an dem landwirtschaftliche Tätigkeit ausgeübt wird und der daher als entscheidende Existenz-

grundlage für die Familie dient. Aus der gesamten Kameraführung im *Ackerland* ist ein Konzept von Distanz und Nähe ersichtlich. Die Einstellungsgrößen variieren von Totalaufnahme, anhand derer ein Überblick über die Landwirtschaftsarbeit und die möglichen Interaktion zwischen den Bauern verschafft und ins Bild gesetzt werden kann, bis zur Detailaufnahme, die konkrete signifikante Elemente aus dem Ganzen ausgrenzt, um spezifische Motive zu erregen. Dabei ist es für die Darstellung des *Ackerlandes* charakteristisch, dass AMIRALAYS Kamera die Handlungen der gefilmten Personen in ihrer familiären Erscheinung und nicht nur als bloße arbeitsame Bauern und Bäuerinnen hervorzuheben versucht.

5. *Schule*:

Es handelt sich dabei um eine Grundschule im Dorf Mwaylih. Die Darstellung der *Schule* ist im Film umfassend, indem die Sequenzen der *Schule* von außen und von innen dargestellt werden, um alle räumlichen Abteilungen der *Schule*, nämlich den Schulhof, das Klassenzimmer sowie das Lehrerzimmer, in Betracht zu ziehen. Auf dem Schulhof wird die Interaktion zwischen den gefilmten Personen durch verbale und praktische Handlungen im Rahmen einer Morgenversammlung entfaltet, wobei die Schüler sich sammeln und in Reihen aufstellen. In seinem Bestreben, die Außenaufnahme des Schulhofs durch Positionieren der Kamera auf dem Dach des Schulgebäudes von oben zu machen, bietet AMIRALAY einen Ausblick auf den Schulhof.

In den Klassenzimmern wird die Kommunikation zwischen den handelnden Personen in eine andere Phase verschoben. Hier wird aufgezeigt, welches Wissen die Lehrer als Autoritätspersonen ihren Schülern darlegen und wie die Schüler darauf reagieren. Die kommunikative Wissensvermittlung im Klassenzimmer kommt zwischen gefilmten Figuren nicht nur durch verbale, sondern auch durch visuelle Mittel vor. Hierbei ist es bemerkenswert, dass die gezeichneten Abbildungen dem Lehrer zur notwendigen Ergänzung sprachlicher Kommunikation dienen, um Informationen über die verbal geschilderten Themen für die Schüler nachvollziehbar zu machen.

Außerdem wird die *Schule* nicht nur als Schauplatz von Handlungen, Praktiken und Interaktionen der gefilmten Personen, sondern auch als Ort der Interviews mit dem Lehrer inszeniert. Es ist dabei auffällig, dass AMIRALAY nicht im Klassenzimmer mit dem Lehrer kommuniziert, sondern im Lehrerzimmer, wo sich die Lehrer aufhalten und die Diskussion fern von den Ohren der Schüler möglich zu sein erscheint.

6. *Bauernverband-Büro*:

Dieser filmische Ort wird zunächst in so undeutlicher Weise dargestellt, dass der Rezipient nicht sofort erfassen könnte, worum es sich bei diesem Büro handelt. In allen Sequenzen des Büros wird ein Mann mit einem traditionellen arabischen Kostüm, der am Schreibtisch sitzt und mit dem Filmemacher redet, dargestellt. Es ist auch auffallend, dass an diesem Ort kein visuelles Element stattfindet, das die

Funktion dieser Behörde bzw. die offizielle Stelle, die der gefilmte Mitarbeiter besetzt, indiziert. Allerdings trägt das Interview zur Enthüllung der Unklarheit über diesen filmischen Ort bei, indem der Mitarbeiter darauf verweist, dass es um ein zum syrischen Bauernverband¹ gehörendes Büro geht. Auf der anderen Seite vertritt das *Bauernverband-Büro* die bürokratische Qualität des Staates und wird durch die formale Gestaltung in monotoner Weise dargestellt. Die von AMIRALAY geführte Handkamera versucht immer dynamisch zu bleiben, indem die Monotonie, die durch die Handlung des Funktionärs hervorgerufen wird und in Form von Ablesen von einem Papier vonstatten geht, unterbrochen wird.

7. Polizeirevier:

Der an seinem Schreibtisch sitzende Polizeichef, der AMIRALAY über die Sicherheitssituation berichtet: Dieser filmische Ort ist durch Ausstattungselemente wie die Fahne der *Al-Ba'ath-Partei* und die Nationalflagge charakterisiert. Hinsichtlich der Kameraführung ist es hier bemerkenswert, dass die Handkamera den Polizeichef durchaus nicht aus stationärer Perspektive darstellt.

8. Dorfclinic:

An diesem filmischen Ort entdeckt die Handkamera von AMIRALAY die Ausprägung des Mikrokosmos eines staatlichen Gesundheitswesens. An seinem Schreibtisch sitzt der Arzt, der mit einem militäruniformähnlichen Anzug gekleidet ist und den die Kamera in Amerikanisch- und Großaufnahmen erfasst, und erzählt über den Status quo der Gesundheit in *Mwaylih* bzw. in den benachbarten Dörfern. Hinter ihm bleibt ein Krankenpfleger stehen, ohne ein Wort zu sagen. In das Fenster des Arztbüros wird ein Plakat gehängt, auf dem Gesundheitstipps in Form von visuellen Darstellungen abgebildet sind. Der Untersuchungsraum wird nur kurz dargestellt, indem die Bilder ein Kind zeigen, das laut schreit und weint, und ein anderes Kind, das eine Impfung gegen Epidemie bekommt.

9. Moschee:

Es fällt bei der Inszenierung dieses filmischen Ortes auf, dass AMIRALAY den Koranvers am Anfang der Sequenz eingefügt hat. Anschließend daran wird dem Rezipienten das Innere der *Moschee* vorgeführt. Dabei handelt sich um eine islamische Kultstätte, in der Männer sufistische Rituale ausüben. Dies lässt sich durch spezifische Handlungen (z. B. Tanzen, Schlagen der Rahmentrommel) erkennen, die durchweg durch einen beobachtenden Modus mithilfe von stilistischer Kameraführung aufgezeigt werden.

¹ Der Bauernverband in Syrien (Ara. سورية في الفلاحين العام الاتحاد / GPU: General Peasant's Union) ist eine bürgerliche Organisation, die erst im Jahre 1943 als lokale Genossenschaftsbewegungen gegründet wurde. Nach der Machtaneignung durch *Al-Baath-Partei* am 08. März 1963 wurde die Bauernbewegung systematisch organisiert und anhand des Bauerverbades herauskristallisiert (COMMINS & LESCH 2014: 211; RABINOVICH 1972: 174). Diese Institution fungiert als Vermittler zwischen dem Staat und den Bauern, wobei ihr die Aufgaben zugewiesen sind, vor allem das Verhältnis der Bauer zueinander zu organisieren. Dieses Verband bestrebt, in erster Linie die Anforderungen von Bauern, es seien Grundstückseigentümer, oder Farmpächtern und Landarbeitern, zu befriedigen (BATATU 1999: 255).

10. *Anger*:

Er definiert sich als filmischer Ort in Form eines platzähnlichen Raumes in *Mwaylih*, dessen Grenzen unerkant sind und in dem sich eine Gruppe der Einwohner sammelt, denen sich AMIRALAY auf verschiedene Weise annähert. Einerseits sind die Menschen auf dem *Anger* als Gesprächspartner, mit denen AMIRALAY anhand Interviews kommuniziert, andererseits fängt der Filmemacher anhand des beobachtenden Modus den Moment ein, in dem die Dörfler eine kulturelle Aktivität ausüben. Dies entfaltet sich durch die Vorführung eines Films, wobei es sich um eine Dokumentation über Syrien handelt, allerdings nicht nur durch die kollektive Anwesenheit der Menschen, welche als elementare Ausprägung zu betrachten ist, sondern vielmehr durch ihre Handlungen und Praktiken, die unterschiedlich dargestellt werden.

11. *Strand*:

Der *Strand*, der der Inhalt des auf dem *Anger* vorgeführten Dokumentarfilms ist, kommt – wie bereits festgestellt – im Film *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* als nicht von AMIRALAY gefilmter Handlungs-ort zum Einsatz, sondern die Kamera zeigt, was sich die Einwohner von *Mwaylih* ansehen. Die Sequenz lässt sich SCHMIDT zufolge (2011: 70) unter der Kategorie „fiktive Wirklichkeiten“ subsumieren, wobei es sich um einen *Filmausschnitt* im Film handelt. Die Einstellungen des *Strandes* zeigen viele Personen, v. a. Frauen verschiedenen Alters und an unterschiedlichen Orten. Generell werden die gefilmten Personen an diesem filmischen Ort durch Halbtotale- und Halbnah-Einstellungen dargestellt. Die von AMIRALAY ausgewählten Einstellungen des *Strandes* konzentrieren sich auf die Evokation spezifischer Konnotationen, die sich auf die kulturelle Ausprägungen urbanen Lebens beziehen. Mit der Kameraführung geht der Einsatz von nicht diegetischer Originaljazzmusik herbei.

12. *Wüste*:

Obwohl sie als integraler Bestandteil von *Dorfansicht* dargestellt wird, macht sich AMIRALAY die *Wüste* als eigenständiger filmischer Ort zu Nutze. Hierbei ist jedoch zu beachten, dass dieser filmische Ort auf differenzierte Weise zum Einsatz kommt: zunächst die *Wüste* als Schauplatz von inszenierten Handlungen. Dabei ist es auffällig, dass diese Szene arrangiert und dramatisiert wurde. Die Kamera zoomt allmählich näher an einige einheimische Kinder heran, die sich um ein totes Tier herum setzen; vergeblich versuchen sie, ein paar Hände voll Wüstensand auf den Tierkadaver zu streuen, um ihn zu bedecken bzw. zu begraben. Im kommenden Kapitel wird ausführlich geklärt, wie sich die Rolle des Kadavers von einem leblosen Objekt in einen symbolischen Bedeutungsträger verwandelt. Auf der anderen Seite setzt AMIRALAY die *Wüste* durch Panorama-Aufnahme in einen anderen Kontext. Dadurch wird die panoramierte Darstellung der filmischen Wüstenlandschaft mit symbolischen Bedeutungen aufgeladen, auf die im Zuge der Analyse der Macht erweitert eingegangen wird.

13. *Bus*:

Der Bus gehört nicht in der gleichen Form wie die anderen filmischen Orte zur Geographie von *Mwaylih*, sondern dient den Einwohnern vielmehr zum Transport in die umliegenden Städte und Dörfer. Ihm kommt jedoch der Stellenwert als filmischer Ort zu, weil AMIRALAY darin Passagiere aus *Mwaylih* interviewt. Dadurch öffnet der Filmemacher dem Zuschauer über den Zweck dieser Reise die Augen. Der *Bus* wird anhand von Innenaufnahmen anhand von Halbnah- und Naheinstellungen und als Innenraum von öffentlichen Verkehrsmitteln im Sinne von SCHUBERT (vgl. 2000) dargestellt.

14. *Straße*:

In diesem Film werden *Straßen* nicht darauf reduziert, dass sie auf materielle Netzwerke bzw. Infrastruktur verweisen, die Gesellschaftsakteure üblicherweise im Alltag zu kommunikativen Zwecken benutzen (z. B. Fahren, Wandern o. Ä.). Die *Dorfansicht* verfügt zwar über Bilder von *Straßen*, wird sie aber als eigenständige Kategorie einsetzen. Am Rand des Dorfes erstreckt sich eine *Straße*, die vermutlich *Mwaylih* an die Außenwelt anschließt. Dabei kommt der beobachtende Modus bei der Berücksichtigung von spezifischen Ausprägungen der *Straße* zum Tragen, wobei es auffällig ist, dass nicht motorbetriebene Fahrzeuge – außer einem – hindurch fahren, sondern ein Hirte mit seinem Vieh.

4.1.2 Die Hühner

1. *Dorfansicht*:

Es handelt sich dabei um Sequenzen, die *Sadad* als filmischen Ort repräsentieren. Ein Gebilde aus verschiedenen filmischen Orten, die mittels Montage und Schnitt zusammengesetzt werden, um eine allgemeine Darstellung des Orts der Geschichte vor Augen zu stellen. Im Vergleich zu *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* sind die Innen- und Außenaufnahmen für die *Dorfansicht* von *Sadad* charakteristisch, wobei die Sequenzen Überblicke über Wohnbereiche und Gassen darstellen.

2. *Wohnung*:

Wie oben erwähnt sind Einstellungen der *Wohnungen* in *Dorfansicht* integriert, wobei sich AMIRALAY ihnen durch den beobachtenden Modus annähert. Als eigenständige Kategorie wird *Wohnung* durch zwei Modi dargestellt: Zum einen dient *Wohnung* durch den partizipatorischen Modus als Schauplatz der Interviews mit verschiedenen Einwohnern. Zum anderen fokussiert der beobachtende Modus sowohl die Handlungen der gefilmten Personen als auch die räumlichen Ausprägungen, die noch weitere Funktionen der *Wohnung* neben dem Aufenthalt deuten können.

3. *Ackerland*:

Der Einsatz des *Ackerlands* kommt im Rahmen der Thematisierung des Landwirtschaftszustands in *Sadad* vor, wobei es v. a. zum Schauplatz des Interviews mit einem Bauer dient. Allerdings lässt es sich

im Zuge der vorliegenden Arbeit nicht auf diese Rolle reduzieren. Vielmehr verfügt die Repräsentation des *Ackerlands* sowohl auf der visuellen Ebene, die sich durch die zielgerichtete Darstellung spezifischer Elemente entfaltet, als auch auf der verbalen Ebene, wobei relevante Aussagen aus dem Bauer durch den partizipatorischen Modus herausgebracht werden, über narrative Impulse, die zur raumgenerierenden Bedeutungszuschreibung beitragen.

4. *Hühnerfarm*:

Es handelt sich bei dieser Kategorie um einen Betrieb, wo der Geflügelhaltung nachgegangen wird und der dem Eigentümer als essentielle Einnahmequelle dient. Die *Hühnerfarm* ist v. a. zur Zeit der Dreharbeiten für den Film für die christlichen Dörfer in der Qalamun-Region charakteristisch (vgl. ESCHER 1991). Trotz der Tatsache, dass die *Hühnerfarmen* grundlegend als Schauplatz der Interviews mit verschiedenen Hühnerzüchtern zur Schau gebracht werden, stellt die Kamera –so weit wie möglich – alle Ausprägungen (z. B. den Haufen von Hühnern, beschäftigte Personen usw.) mithilfe verschiedener Einstellungsgrößen dar. Es ist auch auffallend, dass die Hühnerfarm-Sequenzen von Zwischentiteln unterbrochen sind, durch die Zitate von Eigentümern gezeigt werden. Der Auftritt der Worte in dieser Form wird auch mit nicht diegetischem Ton kombiniert, der vor allem durch die Verwendung von Ausschnitten von Liedern des ägyptischen Sängers *Muhammad Abdelwahab* vorkommt. Die Bedeutung der stilistischen Verwendung von Kamerabewegung in *Hühnerfarm* wird im Rahmen des kommenden Kapitels ausführlich erklärt.

5. *Kirche*:

Als Kultstätte für die Angehörigen christlichen Glaubens wird die *Kirche* immer durch Innenaufnahmen gefilmt und dargestellt, sodass die Bildausschnitte die handelnden Figuren, die in der *Kirche* ruhig zu Gott beten, in Totalen, Halbnah-, Nah- und Großaufnahme zeigen. Keine verbale Interaktion zwischen dem Filmemacher und den gefilmten Personen erfolgt in der *Kirche*. Die ganze Sequenz wird auf der Ton-Ebene mit lauten Klängen der Kirchenglocken versehen.

6. *Gassen*:

Es handelt sich dabei um die materiellen Netzwerke bzw. die Infrastruktur, die Gesellschaftsakteure üblicherweise im Alltag zu kommunikativen Zwecken benutzen (z. B. Fahren, Wandern o. Ä.). Mittels Montage, Kameraführung sowie des dramaturgischen Einsatzes des nicht diegetischen Tons weist AMIRALAY den *Gassen* im Film eine symbolische Funktion zu, die an späterer Stelle der vorliegenden Arbeit erörternd geschildert wird. Außerdem bieten die Sequenzen von *Dorfansicht* auch einen gewissen Überblick über die *Gassen*, die als schmale, nicht asphaltierte und teilweise zerfurchte Streifen dargestellt werden. Hier befindet sich keine unmittelbare, verbale Kommunikation zwischen den gefilmten Personen und AMIRALAY, sondern vielmehr wird dieser filmische Ort durch beobachtenden Modus in den Vordergrund der Darstellung gerückt.

7. *Lkw*:

Nicht wortwörtlich lässt sich *Lkw* unter einem filmischen Ort subsumieren. Durch eine voyeuristische Perspektive verweist die Kamera auf *Lkws*, auf denen sich männliche Jugendliche aufhäufen. Mithilfe von Montage werden die Bilder von *Lkws* mit verbalen Äußerungen eines Interviewpartners kombiniert. Sie finden auf diese Weise eine indexikalische Funktion, als würden sie das Verbale, das durch eine Off-Stimme wahrgenommen wird, visualisieren.

8. *Stadt*:

Als filmischer Ort beteiligt sich die *Stadt* an der Narration des Films in Form von nicht diegetischen, audiovisuellen Elementen. Die Einstellungen der *Stadt* variieren inhaltlich, indem sie Objekte und Orte enthalten, die sich mit der Narration aus symbolischer Perspektive verflechten. Dabei fällt auf, dass AMIRALAY die Einstellung der Stadt-Sequenz aus selektiven Elementen aus Damaskus (z. B. *Le Méridien Hotel*) zusammensetzt. Hinsichtlich der Ton-Ebene wird die *Stadt* durch Geräusche des Alltags konstruiert, indem die dynamische Bewegung der Öffentlichkeit auditiv wahrnehmbar möglich ist. Hinsichtlich der *Stadt* ist zu erwähnen, dass der narrative Stellenwert der *Stadt* nicht ausschließlich von der Analyse der audiovisuellen Repräsentation ausgeht, sondern auch von der verbalen Bedeutungszuschreibung der *Stadt*, die zur semantischen Erzeugung des Raums beiträgt.

4.1.3 Flut im Ba'ath's Land

1. *Dorfansicht*:

Im Verständnis der vorliegenden Arbeit bezieht die *Dorfansicht* von *El-Machi* sich auf den Ort der Geschichte des Films *Flut im Ba'ath's Land*. Im Gegensatz zu den vorherigen Dokumentarfilmen, in denen die *Dorfansicht* als Synthese verschiedener filmischer Orte dargestellt wird, bringt AMIRALAY das Dorf durch Panoramaaufnahme zur Schau. Die *Dorfansicht* wird in diesem Film mit dem Kommentar des Filmemachers versehen. Der expositorische Modus, der sich durch die Voice-over-Kommentare entfaltet, trägt zur raumgenerierenden Bedeutungszuschreibung bei, denen sich die kommende eingehende Analyse annähern wird.

2. *Schule*:

Es handelt sich dabei um eine staatliche *Schule*, in der sich sowohl Primar- als auch Sekundarstufe befinden. In diesem Film dient die *Schule* als zentraler filmischer Ort und erlangt daher eine Sonderbedeutung. Aus diesem Grund bemüht sich AMIRALAY darum, die physiognomischen Ausprägungen der *Schule*, welche aus Teilräumen (Schulhof, Klassenzimmer und Rechnerraum) zusammengesetzt sind, auf subtile Weise darzustellen.

Generell wird der filmische Ort *Schule* durch bildhafte Ausstattungselemente geprägt. Beispielsweise taucht im Klassenzimmer die Landkarte von Syrien als visuelles Lehrmittel auf, die interessanterweise nicht im Rahmen eines Geographieunterrichts gelesen wird. Vielmehr wird diese Handlung, nämlich das Lesen der Karte, im Kontext einer Lektüre von Text über die Geschichte des *Euphrat-Flusses* absolviert. Des Weiteren treten die bildhaften Objekte nicht nur als Lehrmittel auf, sondern auch in Formen von Fotos der syrischen Präsidenten, der Ba'ath-Parteifahne und der Nationalflagge, die in unterschiedlichen Teilräumen der *Schule* sichtbar sind. Diese Elemente werden im kommenden Kapitel im Rahmen der Interpretation der Macht ausführlich behandelt. Es lässt sich auch im Rahmen der vorliegenden Erläuterung der *Schule* erwähnen, dass AMIRALAY nicht ausschließlich mit der Beobachtung von Handlungen und Praktiken der gefilmten Personen vorlieb nahm, um gezielte Informationen an diesem filmischen Ort zu gewinnen, sondern Informationen auch durch ein Interview mit dem Schulleiter erworben wurden, das im Rechnerraum durchgeführt wurde.

3. *Euphrat-Damm*:

Es handelt sich bei dem filmischen Ort *Euphrat-Damm* (auch *Tabqa-Talsperre*) um einen am Euphrat-Fluss liegenden Staudamm, den das syrische Regime im Jahr 1974 eröffnete und ab 1978 in Betrieb nahm (vgl. COLLELO 1988). Das pragmatische Ziel dieses Projekts war, vor allem Stromerzeugung zu ermöglichen (vgl. TUCKER 2012: 276). Die symbolische Bedeutung dieses filmischen Ortes im Film leitet sich in erster Linie daraus ab, dass er nicht die vorfilmische Realität von *El-Machi* repräsentiert. Vielmehr handelt es dabei um eine Zusammensetzung audiovisueller Elemente, die AMIRALAY aus seinem ersten Dokumentarfilm *Filmessay über den Euphrat* (1970) importiert hat. Dabei ist die Rolle des *Euphrat-Damms* im Film *Flut im Ba'ath's Land*, in dem dieser filmische Ort im kleinen Filmformat dargestellt und fungiert, im Kontext des Films als historisches Archivmaterial für die Semantisierung des Filmraums von großer Bedeutung. Die Einstellungen, welche die Bauarbeit des riesigen Projektes *Euphrat-Damm* in verschiedenen Größen darstellten, liefern die Dynamik der Transformation des *Euphrat-Flusses*. Im Dogma der *Al-Ba'ath-Partei* ist der *Euphrat-Damm* das Projekt, das fähig ist, das öde und schlaffe Antlitz der Euphrat-Region radikal im kulturellen und sozioökonomischen Sinne zu ändern, so dass es sich mit einem Glorienschein so umgibt, dass sich die Erhabenheit des *Euphrat-Damms* damit versorgt, dass ein Riese aus Asphalt und Eisen zum ideologischen Symbol für die Eliminierung der Rückständigkeit im Land werden kann (vgl. BATATU 1983; vgl. HINNESBUSCH 2002). Es fällt dabei besonders ins Gewicht, dass AMIRALAYS Kamera sich so auf das Mensch-Raum-Verhältnis konzentriert, dass die differenzierten Größen beider Elemente durch Totalaufnahme hervorgehoben werden. Wichtig hier zu erwähnen ist, dass die Bilder des *Euphrat-Dammes* sowohl mit dem Kommentar des Filmemachers, der zum Film *Flut im Ba'ath's Land* gehört, als auch mit nicht diegetischer Folkmusik, die grundsätzlich als Originalmusik des Essayfilms fungiert, versehen ist. Im Zuge der Analyse der Macht wird

darauf eingegangen, inwieweit beide auditiven Elemente auf diskrepante Standpunkte von AMIRALAY hinsichtlich des Staates bzw. der Bauarbeiten für den *Euphrat-Damm* verweisen.

4. *Al-Assad-See*:

Es handelt sich dabei um einen künstlichen Stausee, welcher an den Euphrat-Damm gebunden ist, durch den sowohl die Grundstücke im Euphrat-Becken mit Bewässerung als auch Nordsyrien – im Spezifischen Aleppo – mit Trinkwasser versorgt werden (vgl. KOLARS 2000; vgl. TUCKER 2012). Hinsichtlich der ästhetischen Gestaltung lässt sich konstatieren, dass die Außenaufnahme des künstlichen Sees anhand von Weiteinstellungen die Allgegenwart des Wassers hervorruft und auf den Titel des Films selbst verweist, indem der Eindruck von Flut die Szene im materiellen Sinne beherrscht. Auf der anderen Seite enthüllt die DetailEinstellung die Identität der gefilmten Person: Ein Mann bedeckt seinen Kopf mit einer rot und weiß gemusterten *Kufija*, indem nur der Vorderteil seines Gesichts zu sehen ist. Die verbale Äußerung des verummten Mannes regt den Zuschauer zum Reflektieren an, wobei er die Geschichte des Sees aus seiner Sicht erzählt. Im Kontext des Films erlangt *Al-Assad-See* als filmischer Ort eine Sonderbedeutung, weil AMIRALAY die repräsentierte Seelandschaft mit der Erzählung des Mannes, der sich in der Mitte des Sees anhand eines Kahns befindet, fest kombiniert.

5. *Al-Madafah*:

Es ist eine besondere Art des Aufenthaltsortes im Nahen Osten, wobei es sich um einen spezifischen Gastraum¹ handelt (vgl. AYALON 2004). ROSENFELD (1983: 161) definiert die Funktion von *Al-Madafah* in der Dorfgemeinschaft: „*The madafa, the men’s guest room [...], is [usually] a room owned, kept up, partially provisioned with food for guests, and maintained as the receiving room of lineage or village headman; it is regarded as a collective stronghold, and often the upkeep is apportioned among the household heads. Male family heads of his own and allied lineages sit and exchange talk in the madafa.*“ Im hohen Maße spiegelt *Al-Madafah* den parteiinternen, durch Männlichkeit geprägten Charakter der Verhältnisse in der ländlichen Gemeinschaft wider. Es lässt sich diesbezüglich konstatieren, dass *Al-Madafah* als Zwischenraum dient, der das Innen des Wohnbereichs, wo die Familienangehörigen des Muchtars wohnen, geschlechterspezifisch vom Außen trennt. Der Stellenwert von *Al-Madafah* als gewichtiger Ort im Dorf (vgl. AYALON 2004) wird in der Regel aus der leitenden Position des Muchtars, die auf symbolischem Kapitel der Ehre beruht, gespeist (ROSENFELD 1983: 160; KHALAF 1991: 70).

Al-Madafah wird im Film andauernd vom Innen inszeniert, wo AMIRALAY den Muchtar von *El-Machi* interviewt. Außerdem werden die Aufnahmen von Personen und Objekten durch Halbtotale, Halbnahe und Großeinstellungen gemacht. Auf diese Weise wird die Geräumigkeit von *Al-Madafah* dargestellt

¹ In Anlehnung an AYALON (2004: 106) lässt sich hinsichtlich der Verfügungsgewalt zwischen privatem, wobei es zur Muchtar’s Familie gehört, und gemeinschaftlichem *Al-Madafah*, das sich in Eigentum verschiedener Familien im Dorf befindet, unterscheiden.

und ein Überblick über die räumlichen Ausprägungen des filmischen Orts geschaffen. Auf der anderen Seite spielt der gestalterische Einsatz der Beleuchtung in manchen Szenen von *Al-Madafah* eine entscheidende Rolle bei der symbolischen Konstruktion des Filmraums, in dem der Filmemacher das Augenmerk nur auf konkrete Elemente konzentriert.

6. *Minarett*:

Im Gegensatz zur Darstellung der *Moschee* von *Mwaylih* widmet AMIRALAY dem *Minarett* im Film *Flut im Ba'ath's Land* ausschließlich Außenaufnahmen dadurch, dass er seine Kamera in einem Zimmer positioniert, von dem aus man einen direkten Ausblick auf die *Moschee* hat. Von jeglicher voyeuristischer Kamerapositionierung profitiert AMIRALAY, da er so nur das *Minarett* ins Bild setzen kann. Die dargestellten Bilder des *Minarettes* werden durch den islamischen Gebetsruf *Adhān* (der islamische Gebetsruf) begleitet. Obwohl das *Minarett* in diesem Dokumentarfilm keiner Rolle als Handlungsort zugewiesen wird, beteiligt es sich aber in symbolischer Weise an der Narration. Dies hat die Bedeutung, dass sich die Interpretation der Rolle des *Minarettes* über seinen indexikalischen Stellenwert hinaus richtet, wobei es nicht nur als ein Gebäudeteil der *Moschee* betrachtet wird, sondern mehr als Indiz für den islamischen Glauben fungiert.

4.2 Die Analyse von Sequenzgrafiken und Zeitachsen

Nachdem die Geographie der filmischen Orte in den untersuchten Dokumentarfilmen kategorisch festgestellt und definiert wurde, richtet sich der vorliegende Kapitelabschnitt auf den filmischen Einsatz innerhalb der Struktur des einzelnen Films. Die Informationen, die aus der Analyse der Sequenzgrafik gewonnen werden, beziehen sich einerseits auf den zeitlichen Anteil der filmischen Orte im einzelnen Dokumentarfilm. Überdies werden sowohl die Reihenfolge als auch die Intensität der narrativen Funktionen einzelner filmischer Orte mithilfe von Zeitachsen analysiert.

- ***Alltagsleben in einem syrischen Dorf***

Angesichts der Abbildung (6) lässt sich zunächst feststellen, dass die geographische Struktur des Films mannigfaltig ist, wobei sie durch vierzehn filmische Orte geprägt ist. Diese Vielfalt lässt sich als Intentionen der Filmemacher interpretieren, durch die die gesellschaftlichen Aspekte sowohl in privaten als auch in öffentlichen und staatlichen Orten dargestellt werden. Hinsichtlich des zeitlichen Anteils variieren die filmischen Orte von 1 % wie im Fall von *Stand* und *Straße* bis zu 17 % wie bei *Anger*. Allerdings ist es zu erwähnen, dass sich nicht alle filmischen Orte in diesem Film auf die nicht filmische Realität von Mwaylih beziehen. Ein Beispiel dafür sind die Einstellungen des *Strandes*, wobei es sich um kurze Repräsentationen handelt, die zu einem Dokumentarfilm gehören, in dem die Einwohner von

Mwaylih vorgeführt werden, wobei jedoch keine Sachinformationen (Produktion, Regie, Länge usw.) gegeben werden.

Darüber hinaus lässt sich aus der Zeitachse erschließen, dass die Häufigkeit des narrativen Einsatzes der filmischen Orte auch sehr verschieden ist. Es gibt filmische Orte, auf die AMIRALAY wiederkehrend zurückgriff, wie *Schule*, *Ackerland*, *Chaima*, *Anger*. Demgegenüber greift der Filmemacher auf beispielsweise *Dorfklinik* und *Straße* nur einmal zurück. Als ein wiederkehrend eingesetzter filmischer Ort steht die *Schule*, welche mehrmals in unterschiedlicher Dauer inszeniert wird, mit dem *Ackerland* und der *Moschee* in einem narrativen Verhältnis. Die narrativen Relationen der filmischen Orte zueinander werden nicht ausschließlich aufgrund ihres in der Zeitachse sichtbaren Nebeneinandersetzens innerhalb der filmischen Struktur analysiert. Trotz der Tatsache, dass sich *Strand* zwischen *Anger* und *Chaima* befindet, bedeutet das nicht, dass die strukturelle Verquickung der drei filmischen Orte miteinander auf aussagekräftige Korrelation zueinander verweist.

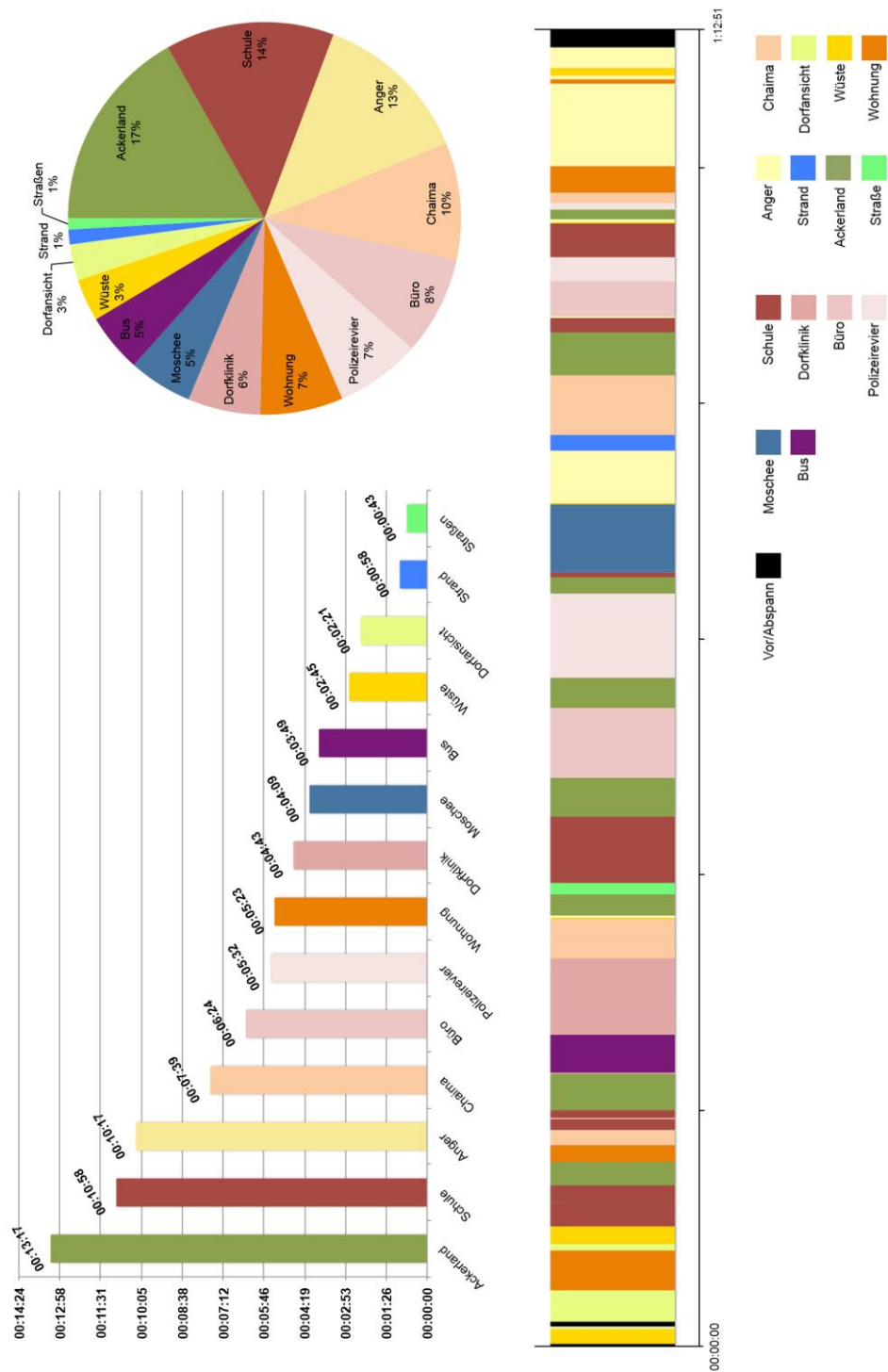


Abb. (6) Sequenzgrafik und Zeitachse von *Alltagsleben in einem syrischen Dorf*
(Quelle: Eigener Entwurf)

- **Die Hühner**

Aus der Sequenzgrafik (vgl. Abbildung 7.) lässt sich herauslesen, dass den filmischen Orten *Lkw*, *Kirche* und *Stadt* der geringste Anteil an der gesamten Filmstruktur von etwa 2 % zukommt. Danach ist es auffällig, dass sich die *Gassen* als eigenständige Kategorie mit einem Anteil von 5 % beteiligen. Den filmischen Orten *Dorfansicht* und *Ackerland* kommen konvergente Anteile an der geographischen Struktur des Films von ca. 12 % zu, während die Teilnahme der Kategorie *Wohnung* am Film etwa ein Viertel der gesamten Struktur ausmacht. Allerdings ist das charakteristische Merkmal, welches sich aus der Abbildung herleiten lässt, dass nur ein filmischer Ort, nämlich die *Hühnerfarm*, an der Hälfte der gesamten Filmstruktur teilnimmt.

In Bezug auf die Zeitachse fällt auf, inwieweit die *Hühnerfarm* in der Struktur des Films dominiert. Dieser filmische Ort tritt in der zweiten Hälfte des Films auf und mit ihm wird der Film beendet. Die Aufeinanderfolge der Sequenzen von *Hühnerfarm* wird mitunter durch Zwischentitel gestört. Darüber hinaus zeigt die Zeitachse, dass die Einstellungen der *Stadt* wiederkehrend vor dem Ende des Films auftreten. Es lässt sich ein narrativer Zusammenhang zwischen *Stadt* und *Hühnerfarm* vermuten. Dies wird im Zuge von Lektüre und Interpretation der Narration entschleiert.

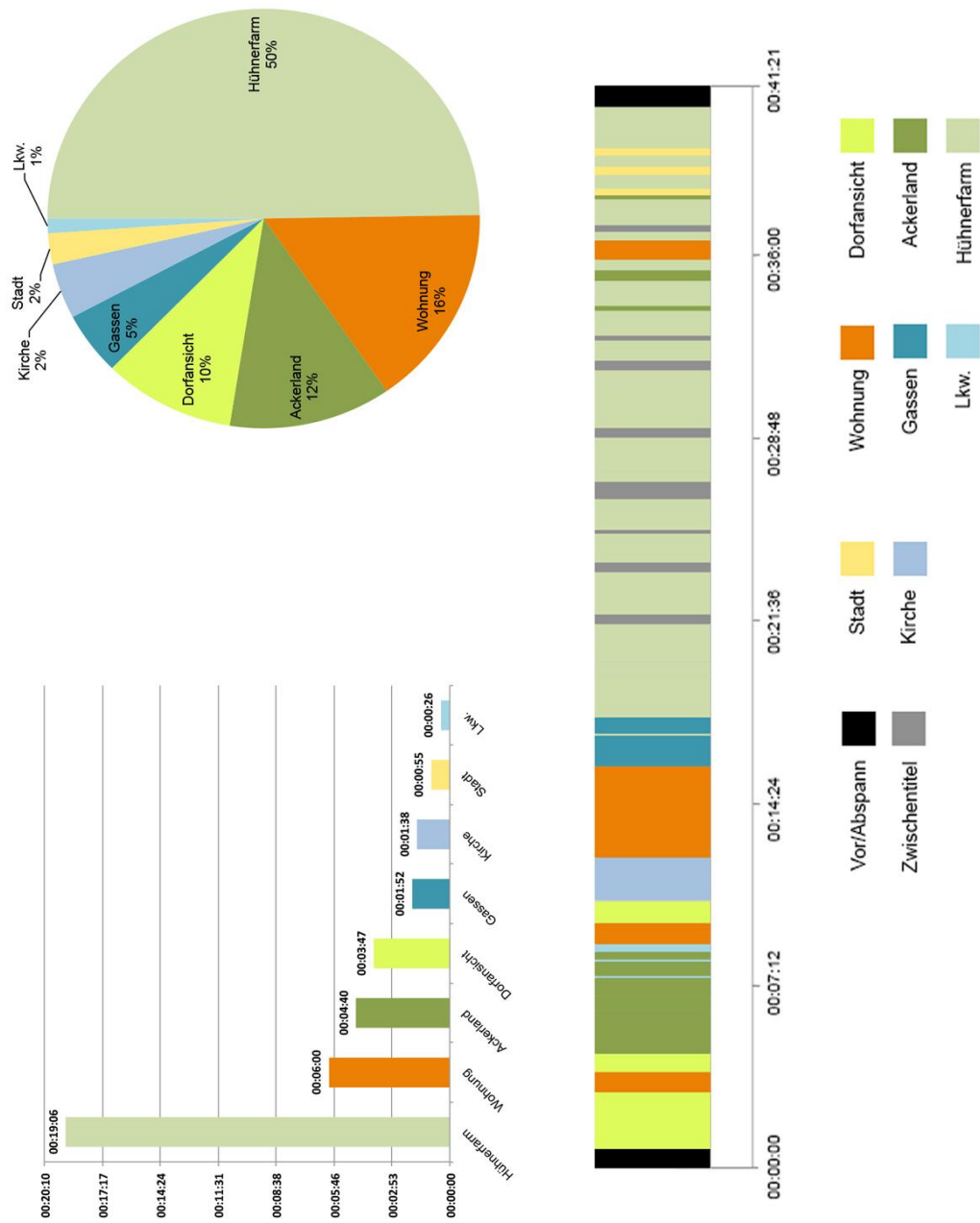


Abb. (7) Sequenzgrafik und Zeitachse von *Die Hühner*
(Quelle: eigener Entwurf)

- *Flut im Ba'ath's Land*

In Anbetracht der Abbildung (8) ist es auffallend, dass der zeitliche Anteil der filmischen Orte an der geographischen Struktur des Films *Flut im Ba'ath's Land* erheblich unterschiedlich ist. Zunächst kommt den filmischen Orten *Euphrat-Damm*, *Dorfansicht* und *Minarett* ein konvergenter Anteil von durchschnittlich 5 % zu. Danach steht der *Al-Assad-See* mit einem zeitlichen Anteil von 12 %. Anschließend daran kommt *Al-Madafah* ein Anteil an der Struktur des Films von 19 % zu. Schließlich nimmt der filmische Ort *Schule* an der immanenten Geographie des Films mit einem Anteil von 56 % teil, nämlich über die Hälfte der Narration.

Hinsichtlich der Zusammenfügung der filmischen Orte lässt sich angesichts der Zeitachse konstatieren: Der Anfangspunkt der Narration ist die Vergangenheit, die mit dem Einsatz des *Euphrat-Dammes* zu Beginn des Films zusammenhängt. Der erste filmische Ort, der sich auf die nicht- bzw. vorfilmische Realität bezieht, ist das *Minarett*, mit dem AMIRALAY auch den Film beendet. *Al-Assad-See* kommt wiederkehrend zum Einsatz und steht anscheinend in einer unmittelbar narrativen Relation zu *Al-Madafah* und *Schule*. Des Weiteren zeigt die Zeitachse auf, dass die Aufeinanderfolge der Sequenzen von *Al-Madafah* und *Schule* so strukturiert werden, dass sie eigenständige Blöcke aufbauen.

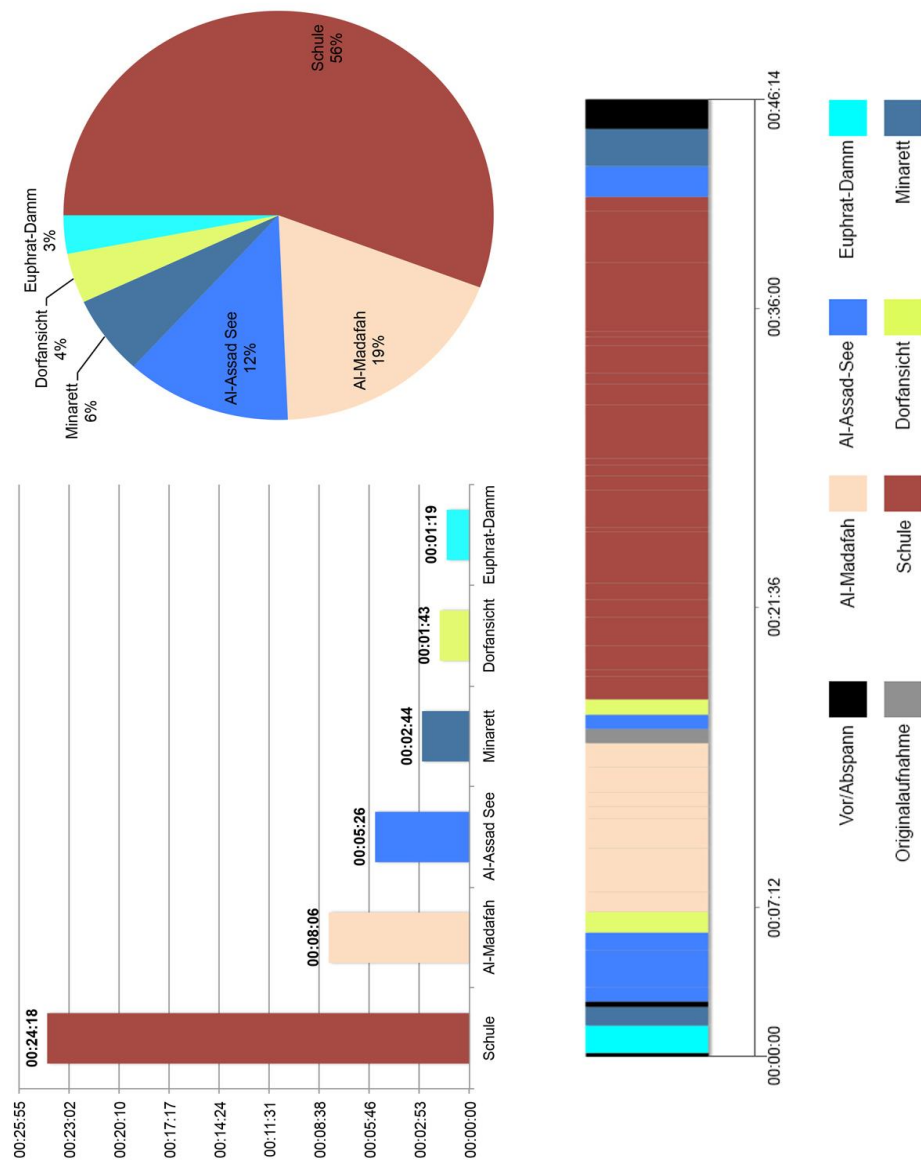


Abb. (8) Sequenzgrafik und Zeitachse von *Flut im Ba'ath's Land*
(Quelle: eigener Entwurf)

5. Machtanalyse in den ausgewählten Dokumentarfilmen

„I live in a country where time has been stifled since its sun reached noon, and the sun dial in people's eyes arrested by the rule of a regime that came from the wilderness.“ (AMIRALAY 2006c: 117)

Mit der Bearbeitung der Frage nach der Rolle der bestehenden Machtverhältnisse bei der Rekonstruktion der filmischen Räume in den ausgewählten Filmen befasst sich das vorliegende Kapitel. Angesichts der in dem vorherigen Kapitel etablierten Kategorien der filmischen Orte in den ausgewählten Filmen von AMIRALAY wird hier das Augenmerk auf die zielgerichtete Lektüre des filmischen Inhalts gelegt. Damit zielt das vorliegende Kapitel auf die Interpretation der konstruierten Bedeutungen in den genutzten filmischen Orten im einzelnen Dokumentarfilm ab, sodass die Dekodierung, das Lesen und das Verstehen der Kombination komplexer Strukturen von praktischen und verbalen Handlungen bzw. Zeichen mit den filmischen Raumstrukturen möglich sind (vgl. FAULSTICH 1995: 12; KANZOG 1997: 23).

Die Strukturierung des vorliegenden Kapitels ist einer chronologischen Reihenfolge so unterworfen, dass die Analyse zunächst von *Alltagsleben in einem syrischen Dorf*, dann von *Die Hühner* und schließlich von *Flut im Ba'ath's Land* durchgeführt wird. In jedem Teilkapitel, das der Analyse des spezifischen Dokumentarfilms gewidmet ist, geht die Gliederung davon aus, dass die filmische Lektüre und Interpretation sich mit der aussagekräftigen Korrelation der genutzten filmischen Orte mit den bestehenden Machtverhältnissen befassen, sodass die Dynamik des Bedeutungszuschreibungsprozesses, die zur Generierung von Filmräumen beiträgt, in den Vordergrund der eingehenden Lektüre gestellt wird.

5.1 Film I: Alltagsleben in einem syrischen Dorf (1974)

Bei dem Aufbau der Narration dieses Films münden die Intentionen von AMIRALAY und WANNOUS in erster Linie in die Kritik der dominierenden Staatideologie, sodass die Machtdiskurse, die in erster Linie mit den von *Al-Ba'ath-Partei* eingenommenen nationalistischen Grundzügen von Panarabismus und Sozialismus gespeist wird, in den Vordergrund der Geschichte des Films gestellt werden. AMIRALAY zufolge handelt es sich um zwei aneinander gebundene Punkte: „*einerseits einen spektakulären Zusammenbruch der diktatorischen Macht der kleinbürgerlichen nationalistischen und militärischen Regimes; zum anderen die Aufdeckung der Widersprüche, die sie bedrohten und deren Ausgangspunkt ihre Unfähigkeit war, die politischen Aufgaben zu erfüllen, die ihnen oblagen.*“ (AMIRALAY & HENNEBELLE 1976) Die gemeinten Widersprüche entfalten sich im Film auf verschiedene Weise. Obwohl die Autoren von der Idee besessen waren, den Staat im Film als einzigen bzw. autoritären Akteur sozialer Kontrolle darzustellen, der sich die oben

genannten Diskurse als Strategien zur Regulierung der Gesellschaft zu Nutze macht, wird im Zuge der Analyse des Films darauf eingegangen, wo und wie die Staatsmacht von anderen, widersprüchlichen Machtformen hinsichtlich der Regulierung dieser Verhältnisse rivalisiert wird, auf welche Diskurse sie dies stützen und wie sie zur filmischen Raumkonstruktion beitragen. Anschließend daran wird der Versuch unternommen, die Ebene der Widersprüche, welche ein ideologisiertes Bildungssystem im Vergleich zur lebensweltlichen Wirklichkeit im Dorf kreiert, aufzudecken. Darüber hinaus wird im Rahmen der vorgenommenen Lektüre des Films auf die *Moschee* als Zentrum einer weiteren Machtinstitution eingegangen und schließlich darauf, wie die *Stadt* als räumlicher Gegenpol zum Dorf und mit welchen Bedeutungen, die in semantischer Korrelation mit Macht stehen, beide Räume aufgeladen werden.

5.1.1 „*I was afraid there's be a massacre in town*“: *Mwaylih* als Hochburg des Tribalismus

In seinem Beitrag *The Bedouin in Contemporary Syria: The Persistence of Tribal Authority and Control* legt CHATTY (2010) dar, dass die innenpolitischen Vorgehensweisen des syrischen Staates sich darauf konzentrieren, das Modell, das sich durch den unaufhaltsamen Anstieg und die weite Verbreitung der tribalistischen Identität herausbildet, zu eliminieren, sodass der Stamm in den Augen des Staates als nichts anderes als ein „*state within a state*“ (CHATTY 2010: 29) betrachtet wird. Allerdings zeigen die Handlungssätze der gefilmten Figuren, dass die Dichotomie Herrschende – Beherrschte nicht unbedingt an die von Staat – Gesellschaft gekoppelt sein muss, sondern regional neu definiert wird, indem der Staat durch den Stamm ersetzt wird.

Diesbezüglich proklamieren die Interviewten im Film, inwieweit der Tribalismus seine Auswirkung auf das Leben der Einwohner des Dorfs hinterlässt. Die Aussagen der Interviewten kommen insgesamt durchaus nicht als metaphorische Projektionen mit Bezugnahme auf das tribalistische Phänomen vor und sind nicht an einen konkreten filmischen Ort gebunden, sondern semantisieren wirkungsvoll sowohl das gesamte Dorf wie auch die ganze Euphrat-Region. Den Einwohnern von *Mwaylih* zufolge resultieren zwei innergesellschaftliche Krisen aus dem Tribalismus, und zwar die soziale *Ungerechtigkeit* und die daran gebundene *Brutalität* des Stammesstreits. Im Rahmen des vorliegenden Kapitelabschnittes nähert sich die Analyse dem Staat-Stamm-Verhältnis aus einem Blickwinkel, sodass *Staat* und *Stamm* mehr als konzeptionelle Räume zu verstehen sind, um die Machtkonflikte lesbar zu machen.

In der *Schule* erregt der Lehrer die Aufmerksamkeit der Schüler auf das gesellschaftliche Risiko, das sich aus der Bewahrung der tribalistischen Normen innerhalb eines durch Verfassung und Gesetze regulierten Landes ergibt. Die Kameraführung spielt eine wichtige integrierende Rolle dabei, dass das, was der Lehrer hinsichtlich der riskanten Konsequenzen des Tribalismus sagt, nicht durchaus neutral gefilmt zu werden scheint. Aus diesem Grund ist es verständlich, warum AMIRALAY die Position seiner Kamera ändert, sodass

sie sich in die Position der Schüler hineinversetzt (vgl. Abbildung 9). Durch diese Weise zielt der Filmemacher darauf ab, den Eindruck ästhetisch hervorzurufen, dass die Botschaft, die der Lehrer den Kindern im Klassenzimmer vermittelt, nicht ausschließlich als eine schulische Angelegenheit angesehen wird, sondern als eine gesamtgesellschaftliche Krise, an der jeder Zuschauer, namentlich die Syrer, Interesse haben soll.



Abb. (9) Der Lehrer warnt vor Nachhaltigkeit von Tribalismus
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

Durch einfache Zergliederung des Phänomens übertragen die Aussagen des Lehrers (ab 01:03:42) einer Gruppe einheimischer Scheichs, die sich noch als *Landlords* benehmen, die große Verantwortung dafür, einen politisch verzerrten Raum zu schaffen, innerhalb dessen die repetitiv ausgelösten lokalen Auseinandersetzungen zwischen den Stämmen nicht durch staatliche Gesetze aufgelöst werden, sondern durch brutale Fehden, die auf familiären Allianzen und strenger Blutsverwandtschaft beruhen:

„But as long as the authorities are here, and the law, and officials to solve our problems, we shouldn't resort to arms if someone fights with my cousin, should I go help my cousin? No, that's wrong.“

Die Dynamik der tribalistischen Fehden beruht auf der Begründung lokaler fester Allianzen aus verwandtschaftlichen Netzwerken, die grundsätzlich der gesellschaftlichen Struktur der arabischen Welt inhärent sind und die in dem weit bekannten beduinischen Sprichwort zusammengefasst sind: *„Ich gegen meinen Bruder, ich und mein Bruder gegen meinen Vetter, ich und mein Bruder und mein Vetter gegen den Rest der Welt“* (vgl. SALZMAN 1978; KRUSE 1979; LINDER 1982; ERIKSEN 1991; JOSEPH 2003, CHATTY: 2010). Der Lehrer stellt den Tribalismus deskriptiv dar, indem er ihn als gesellschaftliche Gefahr bezeichnet, ohne auf ein präzises Problem einzugehen, während die Wirkung dieses Phänomens auf die Gesellschaft an anderen Handlungsorten konkretisiert wird, wobei die Interviewten unter einem speziellen Problem leiden, aufgrund dessen im Dorf ständig tribalistische Auseinandersetzungen ausbrechen.

Die Problemlage lässt sich wie folgt zusammenfassen: Dank der Umsetzung der Landreform in Syrien ab 1958 (vgl. WIRTH 1982; ESCHER 1991:33ff. ; PERTHES 1997:80ff.; ECKELT 2011: 29ff.) waren die Bauern in vielen ländlichen Gebieten von der schlechten Autorität der Feudalherrscher befreit worden, bekamen Grundstücke und wurden zu Mitgliedern im syrischen Bauernverband. Demgegenüber sah die Situation im Dorf *Mwaylih*, wo manche Scheichs in vielen kritischen Angelegenheiten das letzte Wort haben, anders aus. Eine Schar strenger Scheichs namens *Al-Hefl* bemächtigte sich durch kontinuierliche Fehden mit

den Bauern des Besitzes der Grundstücke. Die Bauern wiederum haben somit allmählich die Grundstücke verloren und waren deshalb gezwungen, bei *Al-Hefl* als landlose Bauern zu arbeiten, als wäre das Feudal-system erneut auferstanden. Den Aggressionen von *Al-Hefl* standen sowohl die Bauern als auch der Bau-ernverband, der das Interesse der Bauern vertreten, bewahren und verteidigen soll, hilflos gegenüber.

Rechtschaffen bemüht sich AMIRALAY das Problem der Bauern inhaltlich und ästhetisch zur Schau zu stel-len. Mithilfe von sehr präzise geplanten und durchgeführten Interviews teilen die Interviewpartner dem Filmemacher mit, wie sich der innergesellschaftliche Kampf um Raum in ihren Erzählungen niederschlägt. Auf dem *Anger* sammeln sich die benachteiligten Bauern und sprechen vor der Kamera. Ihre Erzählungen sind eher autobiographische Schilderungen dessen, was sie von *Al-Hefl's* tribalistischen Allianzen erfahren und immer noch erfahren.

Der Bauer *Ali* beispielsweise berichtet (00:46:09) von den brutalen Maßnahmen, die *Al-Hefl's* Scheichs in *Mwaylih* ergriffen, als sie ihn von seinem Grundstück vertrieben: „*They said to me “we will not leave your land, not even if we wait for 5 or 10 years.”; then they started beating me, they attacked me with daggers. [...] They repeated: “slay him, slay him!”; why to slay me?”*. Des Weiteren beschreibt *Ali* die Reaktion des Chefs des Bauernverbandes auf den *Al-Hefl's* Angriff auf ihn: „*the syndicate president, fled away when he saw what was happening, then police came and took me home then took me to hospital*“. Später bestätigt der Chef des Bauernverbandes wiederum, was *Ali* über ihn sagt. Zusammenfassend beschreibt er die poli-tischen und sozialen Missstände im *Dorf*, indem die zentralistische Staatsmacht durch unaufhörliche Ag-gression tribalistischer Akteure in eine periphere verwandelt wird (00:57:53): „*If one of the Hefl came, we’d flee from him like sheep*“. Die Frequenz und die nicht zentralistische Verortung der Stammesfehden im einzelnen Dorf schreibt dem Konflikt eine regionale Bedeutung zu, indem es ein Netzwerk aus neben-einander liegenden Dörfern gibt, wo innergesellschaftliche Auseinandersetzungen nicht akzidentiell, son-dern gelegentlich kursieren: „*There are always disputes like this in the rural areas, it’s always been like this. It’s not the first such incident for us to be surprised. Every month, or 2 weeks, 2 months, or 3, or 4, in Gharibeh, Mwaylih, Muayjel, Husayn, in all villages these incidents are repeated*“, wie ein Bauer berichtet (01:11:15).

Seitens der Bauern bestehen Zweifel, ob der Staat mittels seines allgegenwärtigen Beamtenapparates überhaupt fähig sei, der gewachsenen Herrschaft der lokalen Scheichs Einhalt zu gebieten (01:12:49): „*two tribes teamed up against the peasants, and made a vow, [...], to get the peasants off the land by force, whatever the power of the State, and the union. They said they’d eject the peasants, and they did. They said they’d impose their will, and they did it. We complained to the Party and all State bodies. We asked that they stop those people, but we learned that they were unable to do anything. They couldn’t even protect themselves.*“ Angesichts der Abwesenheit der lang ersehnten staatlichen Entscheidung, der Allianz von *Al-Hefl* entgegenzuarbeiten, demonstrieren die Erzählungen mancher Interviewpartner, dass

die Gewalt unbedingt auf Gewalt folgt, wie der Chef des Bauernverbandes dazu Folgendes aussagt (00:59:18): *„A peasant from the village came to me two/three days ago. He had seen that in the end, he wouldn't get his land. He decided to take it by force from one of the landowners. I calmed him down. I was afraid there'd be a massacre in town.“*

Nichts hindert einen anderen Bauern daran, öffentlich Morddrohungen gegen einen Scheich von *Al-Hefl* auszusprechen, falls er das Grundstück von ihm nicht zurückbekommt (01:17:56): *„Swear to God, if I don't get what's rightfully mine, I'll kill him“*. Noch ein weiterer Aspekt lässt sich angesichts der Erzählung der Bauern berücksichtigen, sodass die Nichteinmischung des Staates nicht nur ausdrücklich geäußerten Gewaltbereitschaft gegen die lokalen Stammesmachthaber führt, wobei sich die innergesellschaftliche Kluft nicht nur unüberbrückbar vertieft, sondern auch zum Herausbilden auswegloser Gefühle der sozialen Entwurzelung bzw. des Identitätsverlusts bei den Bauern in *Mwaylih* entwickelt. Hierauf Bezug nehmend ist es auffällig, dass derselbe Bauer, der *Al-Hefl* verbal droht, die neutralistische Haltung des Staates gegenüber dem lokalen Konflikt als vorsätzliche Vernachlässigung interpretiert, die wiederum kritische bzw. existentielle Fragekomplexe infrage stellt (01:17:29): *„[...] today all the peasants are holding in their homes. If they think that we're Israelis, making us leave! If we're Muslims, and citizens of this country, the government should find us land, or deport us to another country. Where will we go?“* Im Stich gelassen, nicht als Bürger anerkannt und mit dem nationalen Feind gleichgesetzt zu sein, so fühlen sich die Bauern. Ihre emotionale Bindung zum Land, auf unterschiedlichen Skalen, ist geschwächt: *“I swear, if they'd send us to the border, to cultivate there, it would be better. We'd go to hell in order to farm...“*, sagt eine alte Frau zu AMIRALAY (01:18:52).

Auf der anderen Seite taucht die Erzählung des Polizeioffiziers als Verleumdung dessen auf, was die Bauern insgesamt über den gewalttätigen Umgang des *Al-Hefl*-Scheichs mit ihnen bekannt geben. Offensichtlich ist der Scheich laut dem Polizeioffizier in seiner Bedeutung als lokaler Machthaber und hinsichtlich der Machtausübung über die einheimischen Stämme marginalisiert (01:07:22):

„tribalism, as an idea, as you see it, is no longer around, thank God! As I've seen in Mwaylih they say so-and-so is tribal sheikh, but it's just a name, has no impact. The district authorities were in the hands of the tribal sheikh, carrying out his orders. Now, the sheikh's the last one to come to the district offices. He never comes, and has no ties to the authorities. He's just an individual, doesn't have that important role. You should have seen his role before the Revolution“.

Es liegt in den Intentionen von AMIRALAY, die Widersprüche hervorzurufen, die bei den Erzählungen des Polizeioffiziers deutlich werden. Der Filmemacher konstruiert dies ganz bewusst, um den Grad der Diskrepanz zu akzentuieren. Aus diesem Grund lassen sich die Aussagen des Polizeioffiziers im Kontext der durchgeführten narrativen Interviews als nicht wirklich ansehen; sie verleugnen nicht nur die Macht des Stammes bzw. den Machtkampf zwischen Gesellschaft und Stamm, sondern sie bilden eher ein utopi-

sches Image des Dorfes, welches sich nach der Märzrevolution 1963 herausbildete. Durch diese Aussagen wahrt der Polizeioffizier das Gesicht der politischen Hegemonie des Staates und ihre räumliche Allgegenwart auf verschiedenen territorialen Ebenen.

Der Mitarbeiter im Bauernverband gibt dagegen andere Kommentare über die Verankerung der tribalistischen Sitte im Dorf, indem alles, was der Polizeioffizier diesbezüglich darlegt, unreal zu sein scheint (01:04:20):

„Certainly, Mwaylih is a leading village representing tribalism, and backwardness. It's a stronghold of tribal power with the Hefl here, for example. They used to be the tribal leaders. They gathered here, acquired land, and distributed it among each other, just like with their influence in the old days.”

AMIRALAY schildert seine eigene subjektive Wunschvorstellung, wobei sich die einzige Lösung für die Eliminierung der Stammesmacht und die daran gebundene soziale Ungerechtigkeit in der Inszenierung dessen, was die Kinder in der *Wüste* machen, niederschlägt. Auf der einen Seite greift der Filmemacher auf die *Wüste* zurück, in der die Kinder den Kadaver zusammen schleppen, und ziehen das tote Tier aus dem Dorf (vgl. Abbildung 10). Im Kontext des Interviews symbolisiert der Kadaver das herkömmliche Stammesystem, das außerhalb des *Dorfs* ausgeschlossen werden muss. Eine traditionelle Macht, die aus brutalem Gewaltdiskurs gespeist wird, kann man mit gestreutem Sand nicht bedecken. Im Hinblick auf den Verlust an Mechanismen, durch die der Staat mit der gewachsenen Macht der Scheichs Schluss machen kann, richtet AMIRALAY das Augenmerk auf die neue Generation, die letztendlich das entscheidende Wort hat, gemeinsam den Tribalismus zu beseitigen.



Abb. (10) Die Wüste und Kadaver
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

Um die soziale Ungerechtigkeit in *Mwaylih* zu inszenieren, begnügt sich AMIRALAY nicht nur mit durchgeführten Interviews mit den betroffenen Personen. Die körperlichen Handlungen mancher gefilmter Personen weisen auch auf das soziale Elend hin (vgl. Abbildung 11). Auf dem *Anger* läuft eine alte Frau und zieht sich laufend an den Haaren. Der Filmemacher beendet den Film mit einer Szene, die wiederkehrend auftaucht und in der ein alter Mann seine Kleider zerreißt. Während des Films wird nur seine Handlung in einer kurzen Einstellung dargestellt. Am Ende des Films wiederholt er das, was die Bauern bereits hinsichtlich *Al-Hefl* geschildert haben. Der Film erreicht den Schluss, als der alte Mann schreit (01:20:34): *„We're hungry and dying!!“*



Abb. (11) Körperliche Ausdrucksweise für die soziale Ungerechtigkeit
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

Am Ende tauchen einige Sätze im Abspann auf, die sich als subjektive Wünsche von AMIRALAY interpretieren lassen, weil sie eine anspornende Botschaft in nicht zweideutiger Weise mitteilen, dass jeder für das gesellschaftliche Engagement verantwortlich ist und dazu beitragen muss: „*We must involve ourselves in the struggle. There are no clean hands, no innocents, no spectators. We must all plunge our hands into the mud of our soil. Every spectator is a coward, or traitor.*“

Zusammenfassend tragen die Äußerungen der Interviewten eine herausragende Rolle hinsichtlich der Bedeutungszuschreibung von *Mwaylih* bei, indem sich eine Topologie über das Dorf – über die gesamte Region im eigentlichen Sinne des Wortes – aufspannt, die sich auf ein soziopolitisch instabiles Milieu bezieht. Parallel dazu dominieren dort latente und manifeste, traditionelle und moderne Machtstrukturen, die um den Erwerb der Grundstücke kämpfen: Die traditionellen Scheichs, die mittels nackter Gewalt zu bodenständigen *Landlords* geworden sind, denen die Bauern gehorchen müssen, damit sie nicht ihre einzige Einkommensquelle verlieren, und die modernen Machtmechanismen des Staates durch einen gewählten Bauernverband sowie die Polizei, die den politischen Ambitionen der Scheichs völlig machtlos gegenüberstehen. Die landlosen Bauern, die der Filmemacher interviewt, befinden sich in einem Land, innerhalb dessen der Staat nicht mehr die einzige Institution politischer Herrschaft ist. Vielmehr perpetuieren die konkurrierenden Machtstrukturen das Modell von *imperium in imperio* (Staat im Staate) auf regionaler Skala. Tribalismus hemmt die Macht des Staates in den geplanten Entwicklungs- und Modernisierungsprozessen und in der Verankerung einer einheitlich nationalen Identität (vgl. HINNEBUSCH 1976; vgl. DUKHAN 2014). In seinem Konflikt mit den Bauern von *Mwaylih* scheint der *Al-Hefl* Stamm sich gegen die Idee des modernen Staatsmodells abzusichern, sodass er der administrativen Grenzziehung keine Rechnung trägt. Die Dynamik der gesellschaftlichen Auseinandersetzungen manifestiert sich im Kontext des zweiten Teils des Films *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* in Bezug auf die Frage: *Wem gehören die Grundstücke?* Die Bauern können sich nur als Bauern identifizieren und ihr Dasein korreliert mit dem Besitzerwerb der gerecht aufgeteilten Grundstücke. Ihnen fehlt eine gezielte Umstrukturierung des Bodenbesitzes, indem sie das Recht auf den vom Agrarreformgesetz vorgesehenen Erwerb des bestimmten Grundstücks haben. Die gerechte Verfügbarkeit des Grundstücks als privates Eigentum, das den Bauern die Aneignung und die Kontrolle über ihn vertragsgemäß versichern kann (vgl. PARSONS 1976: 289), gilt als Voraussetzung für die Existenz im Land. Die im Film dargestellte Schwäche der Staatspolitik gegenüber

der anhaltenden Machtausübung von *Al-Hefl* liegt in zwei Sachverhalten begründet: Auf der einen Seite herrschte zu Beginn der 70er Jahre in Syrien eine politisch-ökonomisch prekäre Atmosphäre, weil der Präsident *Hafiz al-Assad* einen im Wesentlichen stagnierten Agrarsektor erbte, als er an die Macht kam (vgl. HINNESBUSCH 2002:111). Anstatt gewalttätige Maßnahmen gegen die Grundbesitzer zu ergreifen, weigerte sich das Landreform-Gesetz die Umverteilung ihrer großen Grundstücke umzusetzen und verfolgte eine Beschwichtigungspolitik, sodass der private Agrarsektor legitim wieder aufleben konnte (ibid.). Auf der anderen Seite ist in diesem Zusammenhang nicht außer Betracht zu lassen, dass der Staat mit gewalttätigen Maßnahmen der tribalistischen Machtstruktur nicht die Existenzgrundlage entziehen kann, weil das Aufkommen eventueller Konfrontationen zwischen Staat und Stamm bezüglich der räumlichen Umverteilung des Bodeneigentums zur Entstehung bzw. Eskalierung der Gegnerschaft zwischen den betroffenen Akteuren beitragen könnte. Mit anderen Worten lässt sich konstatieren, dass der syrische Zentralstaat sich in dieser Region nicht mit einem Individuum (bspw. dem mächtigen Scheich) konfrontiert sieht, sondern mit dem gesamten Stamm, dessen Angehörige Loyalität v. a. den tribalistischen Ordnungen bzw. Werten gegenüber haben, wenn sie von dem *Außen* bzw. *Anderen* (dem Staat) bedroht sind (vgl. BATATU 1999:22).

5.1.2 Übertragung von fernen Räumen in der *Schule*

Die Entfremdung, durch die das Verhältnis des Staates zur Dorfgemeinschaft in *Mwaylih* geprägt wird, wird nicht nur hinsichtlich der Thematisierung des Defizits der Behörden und Funktionäre hinsichtlich des spürbaren Umgangs mit den die Region dominierenden, reaktionären Machtstrukturen aufgezeigt, die durch einflussreiche Stämme fortgeführt werden. Die jeweilige Entfremdung entfaltet sich auch in der *Schule*, wo sich die Kinder dem Diktat der staatlichen Kulturpolitik unterwerfen. Aus Montage und Schnittarbeit ergibt sich ein Wechselspiel zwischen dem, was innerhalb der *Schule* geschieht, und dem, was in der lebensweltlichen Wirklichkeit ablaufen soll. Die gestalterische Verknüpfung der *Schule* mit anderen filmischen Orten leistet dem Filmemacher gute Dienste, um die Diskrepanz des staatlichen Diskurses unterstreichen zu können. In diesem Sinne dient die *Schule* als staatlicher Raum, in dem die Machtverhältnisse zwischen dem Lehrer und den Schülern an spezifisches Wissen gebunden sind, das medial mittels visueller Darstellungen und verbaler Äußerungen geliefert wird. Die *Schule* bezieht sich im Film auf einen Ort der Produktion ambivalenter Kultur, die mit räumlichen Konnotationen des *Fernen* bzw. *Imaginären* versehen werden, sodass das, was die Schüler lernen, dem widerspricht, was sie in ihrem Alltag erleben, was mit der Konzeption des *Nahen* bzw. des *Wirklichen* assoziiert wird. Die narrative Strategie, die der Filmemacher bei der Hervorhebung der gemeinten Widersprüche verfolgte, konzentriert sich auf eine aussagekräftige Kombination von Einstellungen der *Schule* mit den von anderen filmischen Orten. Die plausible Darlegung von räumlichen Ambivalenzen ist bei dieser kontextuellen Verknüpfung in signifikanter Weise gefordert, sodass die von AMIRALAY erstrebte Wirkung erreicht wird.

Der Lehrer, ausgehend von seiner Position als Autoritätsperson, unternimmt den Versuch, die Schüler und ihre kulturellen Gewohnheiten an das gewünschte Vorbild anzugleichen, obwohl dies angesichts der tristen Wirklichkeit unmöglich zu sein erscheint. Zunächst liest er während des Arabischunterrichts einen kurzen Text (ab 00:09:20), dessen Inhalt sich auf die Bedeutung des Eintritts von Mähdreschern in das Dorf bezieht: „*Bassel's father and his partners and peasants they own a new combine. They bought it together. The machine leaves nothing growing in Bassel's field.*“

Anschließend daran wird das *Ackerland* dargestellt (vgl. Abbildung 12), als würde AMIRALAY die Spuren der Landwirtschaftsreformen aufsuchen. Der Mähdrescher, den der Schultext auf schlichte Weise zum Symbol für Änderung des herkömmlichen Gesichts des Landes durch den Einsatz der Techniken in Landwirtschaftsarbeit dient, findet kein Pendant im *Ackerland*. Durch den Einsatz unterschiedlicher Einstellungsgrößen, insbesondere der Halbtotalen und Halbnahen, stellt die Kamera die Konditionen der Arbeit zur Schau. Die Handlungen der Bauern verweisen auf das Streben nach Überwindung des ausgetrockneten Bodens mithilfe von konventionellen Mitteln. Anstatt einer vernünftig betriebenen Landwirtschaft dominiert der Rekurs auf die traditionellen Mittel die Szene der Landarbeit.



Abb. (12) Herkömmliche Mittel für Landwirtschaftsproduktion
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

Das einzige Indiz für eine technisierte Landwirtschaft ist ein im *Ackerland* stationierter Wassergenerator. Allerdings schreibt die Detailaufnahme ihm eine symbolische Bedeutung zu. Wiederkehrend wird im Film eine kurze Einstellung dargestellt, in der mithilfe von Detailaufnahmen gezeigt wird, dass beim raschen Laufen des Generators kein Grundwasser erzeugt wird. In diesem Zusammenhang ist die Technik nur ein Tropfen auf dem heißen Stein (vgl. Abbildung 13). Gleichermäßen dienen die Bilder des dürrn *Ackerlands* im Film, die mit einer traurigen Nay-Melodie synchronisiert werden (01:10:24). Es lässt sich angesichts der Narration des Films vermuten, dass AMIRALAY sich darum bemüht, seine subjektive Vision zu liefern, indem er behauptet, dass jeder Versuch zur Verbesserung der Lebensbedingungen bzw. des wirtschaftlichen Standes der Einwohner zum Scheitern verurteilt ist, solange die angeblichen staatlichen Reformen im Dorf nur auf dem Papier bestehen.



Abb. (13) Detailaufnahme von Wassermotor und Bodenrissen
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

Eine grundlegende Diskrepanz zwischen dem *fernen* und *nahen* Raum wird noch in Bezug auf die Lebensqualität der Schüler aufgezeigt. Beispielsweise zeigt der Lehrer in einer Szene eine Abbildung auf, die darauf hinweist, dass der Mensch normalerweise mindestens dreimal pro Woche baden soll (vgl. Abbildung 14). Ausgehend davon, dass das Dorf sowohl die Wasserleitungen als auch heißes Wasser entbehrt, fordert der Lehrer seine Schüler auf, dass sie sich an die Armutslage anpassen sollen: (00:13:54): „*But we have no baths, no faucets, or really hot water. What are we supposed to do? We can't wash ourselves 3 times a week. Once is enough, which is on Friday.*“ Anschließend daran nähert sich die Handkamera einem *Chaima* an, wo AMIRALAY zeigt, wie man ein Bad in bescheidender Weise nimmt. Die Konstruktion eines idealisierten Menschen stößt auf das Fehlen der Maßnahmen, anhand derer der Mensch im Raum des Wirklichen, der sich über Mwaylih aufspannt, die Sauberkeit seines eigenen Körpers zu erhalten und zu fördern vermag.



Abb. (14) Baden in der Abbildung und im *Chaima*
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

Des Weiteren richtet der Lehrer die Augen der Schüler auf eine Abbildung, in der ein Mädchen an einem Esstisch sitzt und eine Mahlzeit einnimmt (vgl. Abbildung 15). Auf der Abbildung ist geschrieben: „*ich lerne gut*“ und „*ich esse gut*“. Interessant ist in diesem Kontext, wie der Lehrer betont, dass die Schüler irgendwie neue Tischmanieren haben müssen, wenn sie ihre Mahlzeit essen wollen (00:13:41): „*The girl is eating at the table here. [...]. You should try to have or to make a table, and you should eat on a table at home.*“



Abb. (15) Eine Abbildung für Tischmanieren
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

In den darauffolgenden Einstellungen werden die in *Mwaylih* anerkannten Essmanieren dargestellt. Die Familienangehörigen setzen sich unter einen zeltähnlichen, aus Textilstoff handgemachten, zerlumpten Sonnenschirm, um sich eine kleine Pause von der Landarbeit zu gönnen. Dabei ist auffällig, dass die Szene des Verzehrens der Mahlzeit, die ausschließlich aus Brot und Tee besteht, in einer elenden Atmosphäre inszeniert wird (vgl. Abbildung 16).



Abb. (16) Verzehren der Mahlzeit im Ackerland
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

Aus den Sequenzen der Wohnbereiche lässt sich herleiten, dass sich die Armut in *Mwaylih* in dem Fehlen von jeder Ausstattung niederschlägt, mit der ein Wohnbereich versehen werden sollte, um das Mindestmaß an möglichen Lebensbedingungen greifbar zu machen. Auf dem Wohnungshof begießt der Vater die Hände seiner kleinen Söhne mit Wasser, damit sie sich ihre Gesichter waschen. Danach positioniert AMIRALAY die Kamera in einem Zimmer, um die familiäre Atmosphäre des Frühstückens ins Bild zu setzen. Erst betreten die Frauen das Zimmer mit dem Essen und warten, bis die Männer hinterherkommen. Die Familienangehörigen setzen sich um das Essen herum einander gegenüber. In tiefer Stille nehmen sie ihr Frühstück ein, das ausschließlich aus Brot und Tee besteht. Die Kameraposition ändert sich, um die handelnden Personen separat aufzunehmen. Auf der Ton-Ebene brechen die Schluckgeräusche die herrschende Stille und rufen das Elend der Familie hervor.

Die Armutslage, deren Spuren augenscheinlich in der Architektur, dem Mangel an greifbaren, modernen Einrichtungen sowie der Beschränkung der gewöhnlichen Hauptmahlzeit auf hausgemachtes Brot und

Tee hinterlässt, wirkt sich ebenfalls stark auf die gesundheitliche Situation der Einwohner aus. Darüber hinaus bestätigen die Aussagen des Arztes in der Dorfklarin, der dem Filmemacher davon berichtet, dass eine gute Anzahl der unbemittelten Einwohner an im Dorf weit verbreitetem Ernährungsmangel und Blutarmut leidet.

Durch das Lehrbuch konstruiert die Schule das *Ferne* als politischen Raum mit sentimental aufgeladenen, ideologischen Bedeutungen. Dies entfaltet sich während der Lektüre eines Schultextes: *Ein Trip nach al-Himmah*¹. Wenn der Lehrer die Schüler fragt, ob sie *al-Himmah* lokalisieren können, bekommt er keine Antwort. Es lässt sich an dem Text feststellen, dass der nationalistische Geist allmählich so angestiegen ist, dass die Rede nicht nur von *al-Himmah* ist:

„I don't know how to describe Himmah. It's peaceful and warm, like its water. There is three kinds of mineral water: Hot, warm, and lukewarm. There are reasonable hotels, and it's very close to the fraternal Arab region of Jordan. I saw and greeted my brother Arabs standing on the other bank waving their hands in brotherhood and affection. I heard that the train used to run to the town of Samkha running through Palestine. I witnessed our heroic solders at this moment, looking down on the enemy awaiting the hour of liberation.“

In Anbetracht von Abbildung (17) ist es auffällig, dass die imaginäre Geographie von *al-Himmah* den Schülern nicht nur sprachlich vermittelt, sondern auch mithilfe einer Zeichnung visualisiert wird, die eine differenzierte Geographie als die in *Mwaylih* dominierende verwendet.



Abb. (17) Ein Schultext über *Al-Himmah*
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

Das Ziel der Schilderung von *al-Himmah* auf diese Weise lässt sich nicht ausschließlich auf die Erweiterung geographischer Erkenntnisse der Schüler reduzieren. Vielmehr handelt es sich dabei um eine duale Botschaft: Eine ideologisch gesättigte Botschaft, durch die der Staat einen panarabistischen Diskurs in dem

¹ Al-Himmah (الحمّة), auch *El-Hamma El-Souriya*; *Hamat Gader*) ist eine Thermalquelle am Jarmuk-Fluss, der die Grenzen zwischen Syrien und Jordanien bildet. Sie liegt in einem kleinen Tal zwischen Golanhöhen und Adschlun (vgl. HIRSCHFELD 1987).

Bewusstsein der Schüler wachrufen kann; und eine damit verwobene politische Botschaft, anhand derer den Schülern vermittelt werden, dass nicht nur *al-Himmah* bzw. *Golan-Höhen*, sondern auch ganz Palästina zurückerobert und von den Israelis befreit werden. Es ist hier nicht außer Acht zu lassen, dass die Drehzeit des Dokumentarfilms zwischen dem Sechs-Tage-Krieg 1967, in dem Syrien eine schwere Niederlage erlitt und die *Al-Ba'ath-Partei* folglich die souveräne Macht über das eigene Staatsgebiet allmählich verlor (vgl. HINNEBUSCH 1980; vgl. SEALE 1989), und dem Jom-Kippur-Krieg 1973 lag. Der Text spiegelt eine erhabene Stärke des Willens wider, die der Staat besitzt, um die verlorene Souveränität und das daran gebundene, von der Bevölkerung geschenkte Vertrauen zurückzuerlangen. Allerdings erscheint in der Realität die politische Dimension der Feindschaft am Rand des Interesses der Menschen. Der Muchtar von *Mwaylih* besitzt kein Radio (00:11:42), das als das beliebteste und populärste Massenmedium seiner Zeit betrachtet wird. Spekulierend beantwortet er die von AMIRALAY gestellte Frage nach dem Datum des letzten Krieges mit Israel: „1956?, or 1967?“; dann wendet er sein Gesicht den neben ihm sitzenden Männern zu und fragt sie. Aus seiner Verhaltensweise bzw. Antwort lässt sich nicht schließen, dass er als lokale Autoritätsperson kein Interesse an dem, was in der Welt passiert, zeigt, sondern er drückt dadurch die Rücksichtslosigkeit gegen das aus, was vor etwa fünf Jahren in seinem eigenen Land geschah bzw. geschehen würde.

Die Wiederbelebung der Landgebiete und die staatliche Förderung der Landwirtschaft als vitaler wirtschaftlicher Sektor durch den Eintritt der Technik sind der Dreh- und Angelpunkt der Kulturpolitik der *Al-Ba'ath-Partei* (vgl. HINNEBUSCH 1976; vgl. BATATU 1999). Dazu hat der Staat auf ein großes Repertoire an ideologischen Grundzügen, auf die die Behörden zurückgreifen, um die Massen in die einzige Überzeugung bringen zu können, dass die Bauern in Syrien dank der revolutionären Wirtschaftspolitik der Partei in eine neue, modernisierte Phase eingetreten sind.

Überdies war das Hervorrufen eines emotionalen Diskurses der nationalen Identität, der dem Panarabismus nahesteht, das effektive Propagandamittel, um Förderung und Rückhalt von Bürgern zu erlangen bzw. um die Macht von Ba'athisten in Syrien zu erhalten, anstatt ein möglicher Plan zur Verwirklichung der theoretischen Grundzügen der Partei zu sein (vgl. BEN-TZUR 1968; vgl. SEYMOUR 1970). Bei dem narrativen Einsatz von filmischen Orten als räumlicher Gegenpol zur *Schule* lässt sich konstatieren, dass AMIRALAY dadurch repräsentieren konnte, dass die subtilen Details des Alltagslebens, die in unverkennbarer Weise andere kulturelle Dimensionen zum Ausdruck bringen, metaphorisch als eine Distel im Land des revolutionären Denkens dienen. Die Kombination von Ausschnitten unterschiedlicher filmischer Orte, an denen die Handlungen und Aussagen der gefilmten Personen ambivalente Realitätsausschnitte äußern, konstituiert ambivalente Verhältnisse zwischen dem *Imaginären* und dem *Wirklichen*, sodass das *Imaginäre*, das mit ideologisch anlockenden Bedeutungen auf kulturellen und politischen Ebenen konnotiert wird, von den Schülern als *wirklich* wahrgenommen werden soll: modernisierte Landwirtschaft, guter Gesundheitszustand, die aufmarschierten syrischen Truppen an Palästinas Grenzen. Die Kamera fängt die

anti-baathischen Realitätsausschnitte, die sich außerhalb der *Schule* bzw. der varianten Lehrmittel ausdehnen, und fordert den staatlich orientierten pädagogischen Diskurs durch den subjektiven Gegendiskurs der Filmautoren heraus. Die Aufdeckung von Geographien der Armut in einem Dorf, das die goldenen Zeiten der baathischen Herrschaft erleben soll, lässt sich als Grund für die Intentionen von AMIRALAY und WANNOUS, die dominante Rhetorik zu dekonstruieren, interpretieren.

5.1.3 Die *Moschee* als Erlösungsraum

In *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* setzt AMIRALAY die inszenierte Sequenz der *Moschee* mit der Einstellung, die zuvor repräsentiert wird, ins Verhältnis, sodass er einen Schüler im Klassenzimmer zeigt, der einen kurzen Textabschnitt vorliest, bevor sich die Kamera in das Innere der *Moschee* bewegt (00:47:00) „*Some people are patient about the hardships of life and work. Many people are bored of work, they're not patient about pain, or life. Good people are patient about the hardships of work an the pain of life*“. Anschließend daran wird eine Seite des heiligen Korans inszeniert, auf der die Sure von Al-'Asr¹ steht (vgl. Abbildung 18). Es liegt die Vermutung nahe, dass die Auswahl dieses Koranabschnitts von dem Filmemacher nicht willkürlich getroffen wurde. Vielmehr geht ihre Inszenierung als Zwischentitel von der narrativen Notwendigkeit aus, dass der Tenor der heiligen Verse mit dem Inhalt des Gesagten in der Schule übereinstimmt. In diesem Kontext dient die dargestellte Sure als ein Anschluss- bzw. Brückenelement, durch das AMIRALAY die Worte des Schülers mit den Handlungen, die die Kamera innerhalb der *Moschee* vor Auge stellt, verknüpft. Beide konzentrieren sich auf die Wichtigkeit der Geduld gegenüber den Schwierigkeiten des Alltags.

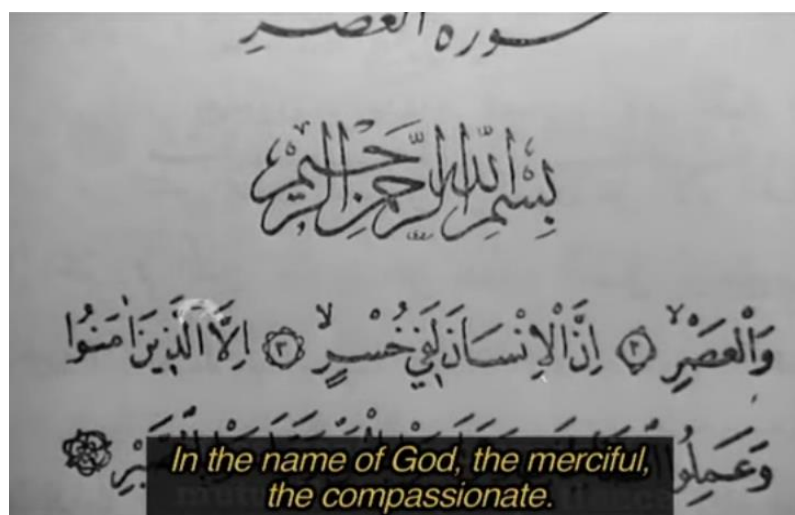


Abb. (18) Die Sure von Al-'Asr
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

¹ „1. Im Namen Allahs, des Gnädigen, des Barmherzigen, 2. Bei der (flüchtigen) Zeit, 3. Wahrlich, der Mensch ist in einem Zustande des Verlusts, 4. Außer denen, die glauben und gute Werke tun und einander zur Wahrheit mahnen und einander zum Ausharren mahnen.“ (Koran 2004: 629)

Danach bringt AMIRALAY das Innere der *Moschee* ins Bild (ab 00:47:25). Es ist dabei aber zu bemerken, dass die Gläubigen in dieser Kultstätte nicht in üblicher Weise zu Gott beten, wie die islamischen Gesetze es allen Muslimen vorschreiben, indem *Sudschud* (Kniefall) und *Rukūʿ* (Verbeugung) das Ritual des islamischen Gottesgebetes prägen. Vielmehr geht es an diesem filmischen Ort um eine heilige Zeremonie, die Anhänger einer sufistischen Strömung veranstalten (vgl. Abbildung 19). Die Art der dargestellten Zeremonie verortet die konfessionelle Position der Dorfgemeinschaft von Mwaylih in der islamischen Systematik, indem die Dorfeinwohner die Richtung von *ar-Rifaʿiyya* zu verfolgen scheinen. In dieser Zeremonie führen die Gläubigen ein im Sufismus weit bekanntes Ritual aus, das im sufistischen Milieu *Dhikr* (Erwähnen) heißt. Das Ritual wiederum beruht grundsätzlich sowohl auf der rhythmisch wiederholten Erwähnung des Namens des Gottes durch laute Stimmen als auch auf spektakulären Tänzen (vgl. RENARD: 2009:198). Dies zeigt sich umso mehr, wenn die Kamera die zeremoniellen Rituale von *Dhikr* einfängt: Männliche Gläubige setzen sich nebeneinander, manche von ihnen schlagen das traditionelle Schlaginstrument *Daf* und singen mit lauter Stimme zusammen; ein Mann ruft *Allah*, dem Propheten *Mohammed* und dem Imam *Ahmed ar-Rifaʿi* zu und fleht sie um Gnade und Unterstützung an.



Abb. (19) Veranstalten der sufischen Zeremonie von *Dhikr*
Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* (1974)

Allmählich entsteht eine hektische Atmosphäre innerhalb der *Moschee*, indem das Ritual durch chaotische Tänze einzelner Männer, die durch Abfolge von Sprüngen und wiederholtes Beugen des Oberkörpers hysterisch ausgeführt werden, geprägt wird (vgl. Abbildung 20). Schließlich brechen manche Männer durch das Tanzen zusammen und liegen ohnmächtig am Boden. Diese Phase heißt im Sufismus *Wajad* (finden), welches auf das Erreichen der heiligen und spirituellen Ekstase hinweist. Durch *Wajad* wird der Gläubige von seinen Sünden geläutert, um für die Wege zu Gott zugänglich zu sein, oder wie RENARD (zit. 2009: 79) dies besser erklärt: „*Ecstasy is thus paradoxically an experience of both „finding“ and „being found“ that related to „being ecstatic“.* [...] *[It] runs the gamut from the feeling of the ultimate bewilderment and perplexity to perfect annihilation in the Beloved [Gott].*“ Die Schwäche des Menschen im realen Leben wird schließlich durch die Kameraperspektive hervorgerufen, wenn AMIRALAY einen Mann von einem Überkopfwinkel darstellt und ihn mithilfe eines Zoomobjektivs näher heranholt.



Abb. (20) Das zeremonielle Ritual von Dhikr in der Moschee
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

Die Relation der Moschee zur gesamten narrativen Struktur des Films *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* wird durch die asketisch-mystischen Rituale von *Dhikr* verdeutlicht. Dies bedeutet, dass die Funktion der *Moschee* im Film über die bloße Identifizierung bzw. Darstellung einer kulturellen Besonderheit einer islamischen Gesellschaftsgemeinde hinausgeht. Vielmehr dient die *Moschee* als Zufluchtsstätte, in der bedrängte Männer durch gewisse ritualisierte Handlungen die bestehenden Enttäuschungen, denen sie im Alltag begegnen und die sie geduldig ertragen, abreagieren können. Die *Moschee* ist in diesem Rahmen ein Erlösungsraum, wo man sich von der Wirklichkeit bzw. dem Belastungsraum befreit und die spirituelle Utopie erreicht. In diesem Kontext werden sowohl die Anrufung der Heiligen, seien es Gott, Propheten o. Ä., als auch das zeremonielle Tanzen in der *Moschee* magiebeladen und als religiöse Taktiken sichtbar, nach denen v. a. die armen Bauern vorgehen, um diesen erstrebten Seelenzustand zu erreichen (vgl. DOUGLAS 1993:16). BATATU (1999: 105ff.) stellt wiederum die Gründe dafür fest, warum der Sufismus im Allgemeinen und *ar-Rifa'iya* im Besonderen eine starke Aufnahme unter den syrischen Bauern findet. Zunächst war *Ahmed ar-Rifa'i* (gest. 1183 n.Chr.) selbst ein Dörfler und seine mystische Praxis orientierte sich vor allem an der Bauernschaft. Darüber hinaus stützen sich sowohl die sufistische Richtung als auch das syrische Christentum laut BATATU auf konvergente Haltungen, die von dem Glauben an Wunder und an idealisierte Armut ausgehen; der Sufismus fördert unter anderem Zufriedenheit, Vertrauen auf Gott und das, was die Bauern ihren Schmerzen und Widrigkeiten der Geduld entgegensetzen: „*Patient in such circumstances served them better than the dangerous course of open resistance, and may eventually have helped them in overcoming effrontery.*“ (ibid. 106).

Die Konstruktion der im Film dargestellten *Moschee* als ein Raum des sozialen Engagements mit heiligen Konnotationen wird äußerlich unter anderem durch die körperliche Abwesenheit der Frau innerhalb des sakralen Orts sichtbar (vgl. Abbildung 21). Es handelt sich dabei um die Zugänglichkeit der Frau in einer

islamischen Kultstätte, ohne dass es materielle oder abstrakte Grenzen, die einen geschlechtertrennenden Diskurs umsetzen, gibt. AMIRALAY fängt den Moment ein, indem die Kamera zeigt, dass die Frauen außerhalb des Moscheegebäudes stehen *müssen*, während sie hinter dem Fenster die tanzenden Männer während der *Dhikr*-Veranstaltung erblicken. Ausgehend von der in der islamischen Ordnung verankerten Tatsache, dass die Moschee geschlechterspezifisch strukturiert werden muss, weil der geistige Kontakt mit Gott ohne jegliche Ablenkung durchgeführt werden muss, gilt die Anwesenheit der Frau mit dem Mann innerhalb der Moschee als Hervorrufen von Sünden *fitna* (vgl. SAYEED 2003: 549). In diesem Zusammenhang ist die räumliche Ausgrenzung der Frauen aus der *Moschee* eine männliche Maßnahme für die Abwehr von möglichen Sünden.



Abb. (21) Die räumliche Ausgrenzung der Frau außerhalb der *Moschee*
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

5.1.4 Dorf dystopisch/Stadt utopisch

Die Dorfansicht von *Mwaylih* wird nach dem Vorspann in unterschiedlichen Einstellungsgrößen, Kamerapositionen und -perspektiven dargestellt (ab 00:01:30). Die Kameraposition ändert sich von einem Ort zum anderen, um einen filmischen Überblick über die Topographien des Dorfes zu schaffen und zur Schau zu bringen. Die kurzen Einstellungen, die mit Weit-, Total- und Halbtotalaufnahmen dargestellt werden, repräsentiert *Mwaylih* als gespenstischen, von Sand und Wind beherrschten Raum, der sich in einer abgelegenen, einsamen Lage befindet (vgl. Abbildung 22): nebeneinander liegende Lehmhäuser, die von der *Wüste* umgeben werden; ein leerstehendes Lokal und Orte werden von Sanddünen überschwemmt; beinahe menschenleere, nicht asphaltierte Straßen. Darüber hinaus ist die unzumutbare Härte der *Wüste* auffällig, deren Sand überall aufgewirbelt wird, sodass der Mensch nicht ihrem Einfluss zu entfliehen vermag.

Bei der ästhetischen Gestaltung von *Mwaylih* recurriert der Filmemacher sorgfältig auf bestimmte Objekte, die im Kontext der dargestellten Sequenz eine herausragende und komplementäre Rolle spielen, indem die Semantisierung des Dorfs als lebensfeindlicher Raum durch den Einsatz der Großeinstellung bekräftigt wird: eine leere Sardinendose, Beine eines toten Tiers, ein unter einem Gummireifen liegender

Tierschädel. Diese Objekte lassen sich mit Bezugnahme auf die Art und Weise, wie sie AMIRALAY dem Rezipienten *Mwaylih* zu Beginn des Films vor Augen führt, als Symbole für Hunger und Tod interpretieren. Überdies tragen die Geräusche des stark wehenden Windes, mit denen diese Sequenz versehen ist, in diesem Zusammenhang dazu bei, einen gruseligen Eindruck von dem Dorf zu vermitteln. Die aus kurzen Einstellungen zusammengesetzte *Dorfansicht* zu Beginn des Films produziert eine Bild-Ton-Synthese einer geschlossenen Gesellschaft, welches in der Geschichte des Dokumentarfilms durch Filme wie BUÑUELS *Land Without Bread* (Spanien, 1933) oder von FLAHERTYS *Man of Aran* (USA, 1934) konstruiert wird (vgl. MORAN: 2006).



Abb. (22) Symbole des Todes und Hungers in *Mwaylih*
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

Mwaylih als ein kleines und abgelegenes Dorf, welches keinen Anschluss an die Außenwelt zu haben scheint, wird durch die Inszenierung der *Wüste* hervorgerufen. Um das *Ackerland* zu erreichen, müssen die Angehörigen einer Familie die um das Dorf herum verbreitete *Wüste* durchqueren. Das Aufstellen der Kamera auf einem Wohnungsdach erlaubt es AMIRALAY, die Familie, die ihren Weg durch die *Wüste* geht, in Totalaufnahme einzufangen (vgl. Abbildung 23). Auffallend bei diesem Bild ist das Größenverhältnis zwischen Menschen und gefilmter Landschaft, das Verlorengelassen des Menschen innerhalb der unbegrenzten Weite karger Wüstenlandschaft.



Abb. (23) *Die Herrschaft der Wüste*
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

Ein weiteres Beispiel für die Bedeutungszuschreibung von *Mwaylih* als ein isolierter Raum, in dem die Einwohner von den Resten der anderen leben, äußert sich durch die Darstellung der *Straße* (ab 00:27:37):

Ein junger Hirte lässt sein Kleinvieh neben einer Straße weiden, die sich am Dorf *Mwaylih* vorbei ausdehnt. Inzwischen ist ein schnell fahrender VW-Kleinwagen zu sehen, aus dessen Fenster Essensreste geworfen werden; schnell rennt der verummte Hirte, sammelt das Überbleibsel ein und spricht ihm begierig zu (vgl. Abbildung 24).



Abb. (24) Fangen des Essenrests auf der Straße
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

Angesichts dieser sich ökonomisch zuspitzenden Lage in *Mwaylih* ergibt sich eine konstante Abhängigkeit von den naheliegenden Städten, wodurch die Dorfeinwohner aus bestimmten Dienstleistungen einen Nutzen ziehen können. Im *Bus* begleitet AMIRALAY einige Fahrgäste aus *Mwaylih* bei ihrer Reise nach Deir ez-Zor. Er fragt einige von ihnen nach dem Grund für eine solche Reise in die *Stadt*. Die Antworten der Fahrgäste beziehen sich insgesamt auf gesundheitliche Zwecke, weil man mit dem Leistungsniveau der *Dorfklinik* nicht zufrieden sein kann. Die ökonomischen Schwierigkeiten schaffen ein umstrittenes Verhältnis zwischen Dorf und *Stadt*, indem die Dorfbewohner gezwungenermaßen die Stadt zum Ziel haben: „*The area clinic has no doctor, and no health care. There’s no health care in the region. And peasant farmers are forced to go to the city for treatment. No one’s taking care of our health around here*“, teilt ein Fahrgast dem Filmemacher mit. Obgleich dem Arzt zufolge *Mwaylih* mit medizinischen Dienstleistungen durch die *Dorfklinik* versorgt ist, ist die *Stadt* als mythisches Raumkonstrukt fähig, ihre Machtausübung über die Dörfler fortzuführen, indem sie im Vergleich zum Dorf als Zentrum zuverlässiger Infrastruktur betrachtet wird.

Der Arzt selbst könnte sich die Idee einreden, dass sein Aufenthalt in *Mwaylih* ertragreich ist. Er ist ebenso der Auffassung, dass die abstoßenden Kräfte, die die ländlichen Gebiete im Allgemeinen und *Mwaylih* im Speziellen vor allem auf den sozialen und ökonomischen Ebenen ausüben, dermaßen unerträglich sind, dass sich die Neigung beim Individuum herausgebildet hat, nicht mehr im Dorf zum Dienst anzutreten. Allerdings stößt diese individuelle Neigung auf die politischen Maßnahmen des Staates mit den ländlichen Gebieten, nach denen diejenigen, die u. a. medizinische Dienstleistungen anbieten wollen, am Anfang ihrer beruflichen Laufbahn fristgemäß und obligatorisch im Dorf lokalisiert werden müssen (vgl. HINNEBUSCH 1989: 73ff.). „*If I weren’t doing my service here, I wouldn’t work in the countryside. First of all, there’s no money, [...], for example I have to send them to the city for lab test, etc.. Secondly, doctors want stability, so if there’s a doctor from here, living here, maybe he’ll settle here. But the doctors are from the cities, and don’t feel stable here*“, sagt der Arzt (00:22:54). Dieser Ansicht schreibt *Mwaylih* weitere Bedeutungen als ein unerwünschter Erfahrungsraum zu, der mit rückständigen Charakteristiken der öko-

nomischen Wirklichkeit in den ländlichen Gebieten Syriens übereinstimmt, und schafft zugleich eine mythische Raumvorstellung der *Stadt* als Raumstruktur mit idealisierter Infrastruktur, mittels derer das Leben der Menschen stabilisiert werden kann.

Für andere Personen ist das Im-Dorf-Sein einem komplizierten Verfahren unterworfen, dessen Antrieb die subjektiven, ideologischen Überzeugungen des Individuums selbst ist, die von dem unerschütterlichen Glauben an das sozialpolitische Dogma der *Al-Ba'ath-Partei* ausgeht und damit unbedingt übereinstimmen muss. Hierzu verknüpft der Lehrer (ab 00:30:21) die Existenz der Lehrkräfte im Dorf mit der politischen Verpflichtung, die ausschließlich „*der gute Lehrer*“ übernehmen muss, um zur sozialen Entwicklung der ländlichen Gebiete beitragen zu können:

Der Lehrer: „There are 2 kinds of teachers. The successful ones interact and understand our problems. They try to reduce the difficulties we face, based on our capabilities. Of course, this only works if the teacher is committed to solving the problems of the lowliest workers and peasants and creating ties with them. He should also raise awareness-class and political awareness about national and class issues in rural areas. Teachers who aren't committed will naturally face problems and won't fit here in the village. All of their work will amount to zero.“

AMIRALAY: „You mean the ones from the cities?“

Der Lehrer: „Of course not everyone from the cities- from the countryside too. After they go and study, they abandon their situation and completely forget about it. They're dominated by bourgeois thinking and reject returning to the village to let it benefit from them. Sometimes, many young people from the city are committed to the masses, ready to go to the farthest regions to struggle and achieve their political and theoretical commitment.“

In diesem Film sind nicht nur die Einwohner von *Mwaylih* die einzige Partei, die an die *Stadt* als vertrauten Raum mit utopischen Konnotationen denkt, wo allen eine Vielfalt von Dienstleistungen zur Verfügung steht. Im Kontext des Films wird aufgezeigt, dass auch der Staat die *Stadt* als vertrauten Gegenstand betrachtet, um sorgfältig selektive Kulturwerte im Dorf *Mwaylih* verbreiten zu können.

Dies lässt sich durch die Interpretation der *Strand-Sequenz* (ab 00:51:40) erklären. Das Ministerium der Kultur und der nationalistischen Orientierung beauftragte einen Beamten mit der Aufgabe, einen Filmabend in *Mwaylih* zu organisieren. In diesem Rahmen wird den Dorfeinwohnern ein Kurzfilm, der *Syrien in schönen Bildern* heißt, vorgeführt. Bevor der Film zur Schau gestellt wird, hält der Beamte an die Versammlung der Dörfler eine kurze Rede, durch die er das Arbeitsziel der an das syrische Kultministerium gebundenen lokalen Einheiten erklärt: (00:53:53) „*Thanks to this Unit, we explain the idea of Arab nationalism and political thought. We inform citizens about everything concerning the village, the governorate, and the country*“. In diesem Kontext definiert sich der Kurzfilm als kulturpolitische Propagandamethode, anhand derer der Staat die Einwohner ideologisch indoktrinieren kann.

Die Einstellungen des Kurzfilms werden am meisten in Halbtotale und Amerikanisch dargestellt und stellen daher die Frauen am *Strand* zur Schau (vgl. Abbildung 25): Frauen im Bikini und dösende Männer am Strand in der Sonne, zwei Frauen unterhalten sich miteinander in einem Lokal ohne auffällige Einschränkung, am Strand setzt sich eine Frau mit einem/ihrer Mann zusammen und raucht eine Schischa.



Abb. (25) Frauen am *Strand* als Bedeutungsträger postmoderner Kulturnorme
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

AMIRALAYS Intentionen, die sich auf der Ebene der Auswahl bestimmter Einstellungen aus dem gesamten vorgeführten Propagandafilm manifestieren, tragen in diesem Zusammenhang dazu bei, die den sozialen Unterschieden zugrunde liegende räumliche Differenzierung zu transportieren. Beide Räume, nämlich *Strand/Mwaylih* bzw. *Stadt/Land*, stehen in vergleichender Relation zueinander. Prinzipiell beginnt die Gegenüberstellung mit dem Titel des Propagandafilms selbst, wobei der Staat einer bestimmten Region Syriens die *Schönheit* zuschreibt, während die andere Region, in der AMIRALAY seinen Film dreht, unter der Vernachlässigung des Staates leidet. Diese regional differenzierte, gesellschaftliche Kluft zwischen West- und Ostsyrien lässt sich in diesem Kontext aus zwei Perspektiven lesen:

Auf der einen Seite rücken die vorgeführten Einstellungen des filmischen *Strandes* augenscheinlich die Frau in den Mittelpunkt, sodass der Staat durch die visuelle Repräsentation weiblicher Körper herkömmliche kulturelle Grenzen durchbricht und die Einwohner von *Mwaylih* mit einem weithin differenziertem Image *der* syrischen Frau konfrontiert werden. Bezüglich des weiblichen Körpers schlagen sich die Indikatoren des postmodernen urbanen Lebens in der Mode der 1970er Jahre nieder. Es ist dabei auffällig, dass die Einstellungen darauf verzichten, Frauen mit einem Kopftuch darzustellen. Vielmehr tritt die Frau am *Strand* als Bedeutungsträger zwei miteinander verwobener Diskurse des Säkularismus und der Postmoderne auf. Im Kontext des Films scheint der inszenierte *Strand* das Raumkonstrukt zu sein, in dem der individuelle Umgang von Frauen mit ihrem eigenen Körper seinen Höhepunkt erreicht; ein Raum, wo die

dargestellten Frauen in schöner Weise sowie mit ärmellosen Sommerkleidern in einem Strandlokal ohne männliche Aufsicht sitzen, oder mit Bikini unter angeblich fremden Männern das Strandleben erfahren können.

Demgegenüber befindet sich die Frau in *Mwaylih* in einer entgegengesetzten Position, indem soziale und kulturelle Grenzen zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit durch geschlechtsspezifische Machtverhältnisse gezogen werden. Zunächst vermögen die islamischen Machtmechanismen, die sich in den Glaubenslehren der *Scharia* verschleiern, strenge ethische Grenzen zwischen Mann und Frau zu ziehen und daher zu bestimmen, welche Orte für die Frau zugänglich sind. Als Beispiel dafür semantisiert die Scharia die *Dorfklinik* als Verbotszone für die kranke Frau, weil entweder mögliche oder definitiv körperliche Kommunikation zwischen der Patientin und dem Arzt vorkommt: *“we can’t examine the women, according to Sharia law. A woman living near the clinic, my female visitors leave here, throw away the medicine and go to folk-cures from her”*, kommentiert er (00:20:05). Die Aussagen des Arztes zeigen, dass die Frauen aufgrund des strikten Verfolgens der islamischen Gesetze auf die traditionelle Heilung zurückgreifen, indem sie das Besuchen des einheimischen Scharlatans fortführen. Darüber hinaus stellen die Einstellungen von *Chaima* die weibliche Konstruktion des privaten Raums dar, wo die beduinisch geprägte privatwirtschaftliche Produktion darstellt wird. Aus einer Sequenz (ab 00:11:56) lässt sich herauslesen, dass die Frau von der Haushaltsarbeit in Anspruch genommen wird: das Kneten, Formen und Backen hausgemachten Brotteigs, das Melken der Schafe, Herstellen des Joghurts (vgl. Abbildung 26). Diese Handlungen im Allgemeinen und die häusliche Produktion von Joghurt durch Schwenken eines aus Tierleder bestehenden Beutels im Besonderen demonstrieren die Produktivität der beduinisch geprägten, ländlichen Identität der Frau, die zu Hause herstellt, was der ganzen Familie als Einkommen dient und diese absichern kann.



Abb. (26) Hausarbeit von Frauen in *Chaima*
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

Der Mann gilt in *Mwaylih* als Grundpfeiler der wirtschaftlichen Produktion innerhalb der familiären Struktur, sodass seine Abwesenheit zur Unordnung der Familie zu führen vermag. Beispielsweise beschreibt *Maryam*, wie sie nach dem Tod ihres Ehemannes zu einer hilflosen Frau wurde. Ihr zufolge stellt der Tod des Vaters eine schwere Belastung bezüglich der Versorgung ihrer Kinder dar. Aus diesem Grund verfolgt sie andere Methoden für den Lebensunterhaltungserwerb. Einerseits richtet sie sich auf das Betteln, um

den benötigten Lebensunterhalt für sie bzw. für ihre Töchter zu sichern, andererseits muss sie warten, bis ihre Mädchen unter der „Herrschaft“ anderer Männer stehen, damit sie sich in ihrem Leben zurechtfinden könnten (00:25:35): „*I fed them bread, worked a little, borrowed a little. That's how I provided for them, until they married, when each one went to live with her husband.*“

Die Frauen leisten den Männern Beistand bei privatwirtschaftlichen Aktivitäten, die einen erzielten Ertrag bringen. Die Arbeit im *Ackerland* wird als familiäre Tätigkeit (vgl. Woods 2011) dargestellt, bei der alle männlichen und weiblichen Familienangehörigen beteiligt sind und den Boden bewirtschaften (vgl. Abbildung 27). In einem Dorf, wo die Zugänglichkeit der Frau in Räume, die sich außerhalb des Privaten befinden, wirksamen traditionellen Machtverhältnissen unterworfen ist, lässt sich das Betreiben der Frau bzw. der Mädchen der landwirtschaftlichen Tätigkeit als Resultat genuin patriarchalischer Mechanismen der Struktur von Familienökonomie erkennen, wobei der Vater sowohl die Frauen als auch die minderjährigen Töchter auf ihr ökonomisches Kapital zu reduzieren fähig ist (vgl. TALEB 2007: 11ff.). Die dargestellte harte Arbeit von Mädchen im *Ackerland* wird nicht nur aus ökonomischen Gründen übernommen, sondern diese stehen unter der Macht der patriarchalischen Ordnung und der sich daraus ergebenden Sitte, die den Vater dazu autorisiert, die räumliche In- und Exklusion von Töchtern zu kontrollieren (vgl. BATATU 1999: 71). In *Mwaylih* profitiert der Vater beispielsweise von der Absenz eines Gesetzes der Bildungspflicht¹, durch das der Staat mit ihm konkurrieren und andere soziale Verhältnisse auferlegen könnte. Dies führt schlussendlich dazu, dass v. a. der Frau eine benachteiligte soziale Position zugewiesen wird und sie in der Zukunft nicht fähig ist, zur Produktion des Raumes außerhalb des familiengebundenen privaten Raums beizutragen.



Abb. (27) Mädchen und Frauen im Ackerland.
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

¹ Dies lässt sich damit rechtfertigen, dass zur Zeit des Drehens des Films im Jahre 1972 das Gesetz über die kostenfreie Schulpflicht noch nicht verabschiedet worden ist. Dank der Umsetzung des Pflichtsystems der Primarschulbildung, das in der syrischen Verfassung von 1973 festgestellt wurde und in die Kraft trat (vgl. HOPWOOD 1988:124; AL-KHATIB 2014: 18), hatten vor allem die Mädchen die Möglichkeit, sich einen Raum in der Schule anzueignen. Dies gilt als Fortsetzung der sozialen Innenpolitik der *Ba'ath Partei* in den ländlichen Gebieten, durch die das kostenfreie Pflichtbildungssystem als Demokratisierungsprozess gegen das in den kolonialen Zeiten dominierende System interpretiert werden kann, das die Franzosen angeordneten, wobei sich nur die Elite der Städte die Bildungschancen zunutze machte (vgl. ROY & NAFF 1989).

Auf der anderen Seite lässt sich angesichts der Analyse des *Strandes* konstatieren, dass sich die kulturellen Werte, die der Staat mittels des Kurzfilms propagiert, nicht ausschließlich aus geschlechtsspezifischer Perspektive interpretieren lassen. Vielmehr bringen die Einstellungen die Lebensqualität der gefilmten Personen am *Strand*, die mit Gelassenheit und Wohlstand unter der Herrschaft der *Al-Ba'ath-Partei* korreliert, zur Debatte. Die Freizeitkultur als soziale Praxis ist in die Handlungsstruktur der gefilmten Dörfler nicht eingebettet und zugleich von den Einwohnern von *Mwaylih* als auf der Leinwand vorgeführte Illusion und Mythos wahrgenommen. Die Einstellungen des *Strandes*, die auf der Ton-Ebene mit einem Musikstück namens *Polvere di Stelle* von *Fausto Papetti* versehen sind, tragen im Verhältnis zu den Bildern von *Mwaylih* zur Konstruktion einer räumlichen Gegenüberstellung bei, die auf divergenten Lebensqualitäten beruht, sodass der filmisch dargestellte *Strand* als Entspannungsraum konstituiert wird. *Mwaylih*, in dem verschiedene filmische Orte in hohem Maße als Indikatoren der Rückständigkeit, sozialen Ungerechtigkeit und ökonomischen Defizite dienen, wird dadurch als Raum der alltäglichen Belastungen mit niedrigster Lebensqualität konstruiert. Orte der Freizeit und Entspannung von unterschiedlichen Anstrengungen beruflicher Pflichten, z. B. Lokale, Cafés o. Ä., verschwinden nicht nur von der filmimmanenten Geographie von *Mwaylih*, sondern im Laufe des Films wird zudem der Eindruck vermittelt, dass sie nicht zur lebensweltlichen Wirklichkeit der Dörfler gehören.

Die repräsentierten Personen am *Strand* werden als *Fremde* im Sinne von SIMMEL (vgl. 1958: 509) gezeigt, die als „*ein Element der Gruppe selbst*“ gekennzeichnet sind. Sie werden nicht der Kategorie „*Unbekannter*“ zugeordnet, sondern eher der des „*Eindringlings*“ (vgl. STENGER 1998:24). Sie teilen mit den Einwohnern von *Mwaylih* den gemeinsamen Status der einheitlichen Nationalität sowie die Zugehörigkeit zu demselben Nationalstaat bzw. zu denselben Staatsgrenzen. Gleichzeitig gehören sie zu zwei Gesellschaftsgruppen, die sich wiederum auf kulturell und sozial widersprüchliche Diskurse berufen, nämlich auf den Diskurs der beduinisch geprägten, dörflichen Tradition und auf den Diskurs, der dem westlichen Muster entspricht, und zwar der urbanen Moderne. Sie sind zwar fern und außerhalb von *Mwaylihs* Umgebung im materiellen Sinne, aber sie werden durch das Kulturministerium als unmittelbar repräsentiert vorgegeben und befinden sich innerhalb der Dorfgemeinde.

Die durch den Film hervorgerufene Erfahrung der Fremdheit lässt zu, dass die Einwohner von *Mwaylih* medial eine andere Welt betreten (vgl. WALDENFELS 2011). Dabei handelt es sich um die Qualität der Fremdheitsverhältnisse und nicht um essentielle Eigenschaften der Personen und Handlungen (vgl. STENGER 1998; HAHN 1994; 1995). Dadurch dringen die am *Strand* gefilmten Akteure mit ihrem modernen Kulturentwurf in die ländliche Gemeinde ein. Auf der visuellen Ebene erfahren die Dörfler die postmodernen Werte des urbanen Lebens, die dem Staat die *Schönheit* zuschreiben, in Form von nach dem damaligen *Dernier Cri* gekleideten Frauen und Verhaltensweisen, die auf die Fähigkeit zur Entspannung am *Strand* und auf den Kai hinweisen (vgl. Abbildung 28). Darüber hinaus wird der *Strand* als moderne Raumkonstruktion medial auf der auditiven Ebene akzentuiert, wobei die nicht diegetisch inszenierte Jazzmusik in

diesem Kontext nicht nur den Eindruck der behaglichen Atmosphäre schafft und transportiert, sondern sich eher hervorragend auf eine dem westlichen Musikgenre angehörende Komposition bezieht. Obwohl die Bilder die syrische Gesellschaft darstellen, scheint es, dass sich der Staat dessen bewusst ist, dass die Entsprechung zwischen dem Visuellen und dem Akustischen gewährleistet werden muss, um Syrien in einem westlich-postmodernen Gefüge zu propagieren.



Abb. (28) Der Strand als Entspannungsort
(Film: *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 1974)

5.2 Film II: Die Hühner (1977)

In einem Interview erzählt AMIRALAY von den Gründen, die hinter der Produktion des Films *Die Hühner* stehen. Als eine Reaktion auf die nationale Presse, die scharfe Kritik an seinem Dokumentarfilm *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* übte, lässt sich der Film über *Sadad* betrachten. Der Ausgangspunkt dieser Kritik war, dass *Mwaylih* nicht die Situation in Syrien repräsentieren könne, weil AMIRALAYS Auswahl ein entlegenes und unterentwickeltes Dorf getroffen habe. Aus diesem Grund kommentiert er sarkastisch: „[I]ch [habe] einen anderen, sehr beispielhaften ‚Fall‘ ausgesucht, einen Musterfall an der Nationalstraße Damaskus-Alep, eine Gegend, die alles hat, um eine ‚syrische Normandie‘ zu sein“ (AMIRALAY 1979).

5.2.1 Teil I: *Sadad* als Raum des verzerzten Idylls

In Anbetracht des obigen Zitates des Filmemachers ist es nicht verwunderlich, wie dieser Film beginnt. Im Gegensatz zu *Alltagsleben in einem syrischen Dorf*, in dem die filmisch dargestellten Topographien des Dorfes von Anfang an auf einen dystopischen Raum hinweisen, offeriert AMIRALAY die Ansicht des Dorfes *Sadad* als Raum eines ländlichen Idylls. Die zu Beginn des Films eingeführte *Dorfansicht* wird durch Außen- und Innenaufnahmen (vgl. Abbildung 29) in unterschiedlichen Einstellungsgrößen geschaffen, sodass *Sadad* u. a. eine diametral entgegengesetzte Darstellung des filmischen Raums von *Mwaylih* widerspiegelt: Frauen, die sich ein schwarzes traditionelles Kostüm anziehen, sitzen an der Tür einer Wohnung und unterhalten sich mit dem Filmemacher, während andere Frauen zu Hause arbeiten. *Sadad* wird zu Beginn des Films als Raum aufgezeigt, wo sich das Innen und Außen miteinander überlappen. Die Grenzen zwischen dem Privaten und Öffentlichem verwischen sich, sodass das Dorf in einer Korrelation mit zwangloser Intimität steht. Diese dörfliche Intimität und Vertrautheit wird beispielsweise durch die Nutzung der Schwelle einer Wohnungseingangstür, welche als materielle Grenze zwischen dem Privaten (Wohnbereich) und dem Öffentlichen (Gasse) gilt, als Treffpunkt von Frauen übersetzt. Die Innenaufnahmen der Wohnungen führen dem Rezipienten ambivalente Architekturtypen vor Augen, die darauf verweisen können, dass einige Dorfeinwohner das durch Architektur hervorgebrachte Sozialprestige berücksichtigen. Ein Hofraum, um den herum sich Wohnungen befinden und der durch einen weiten Torbogen zugänglich ist.



Abb. (29) Die Ansicht von *Sadat* in Innen- und Außenaufnahmen
(Film: *Die Hühner* 1977)

Darüber hinaus ist in Bezug auf die Darstellung dieser Einstellungen zu beachten, dass das menschliche Gesicht zur raumgenerierenden Bedeutungszuschreibung beiträgt (vgl. Abbildung 30). Mittels der Großaufnahme zeigt AMIRALAY „*das kleine Leben*“ (BALÁZS 2001: 49 [1924]) der Einwohner auf. Hier begegnet der Rezipient einer Gesichtsdarstellung, die nicht von der semantischen Konstruktion von Sadat zu Beginn des Films als vertrauter Raum zu trennen ist. Die mithilfe von Großaufnahme eingefangenen Gesichtsausdrücke, sei es von Frauen oder dem Mann, der vergnügt vor der Kamera tanzt, strahlen Heiterkeit, Freude und Spontanität aus. Es sind Elemente, die auf *Mwaylih* nicht zutreffen.



Abb. (30) Emotionale Nahe durch Großaufnahme
(Film: *Die Hühner* 1977)

Die dargestellte Einstellungsabfolge der *Dorfansicht* wird mit einem bekannten *Atāba*¹ begleitet, dessen Text sich auf die vertrauten Relationen der Einwohner mit ihrem Dorf bezieht (Ab 00:01:10):

*„As long I don’t grow old,
We’ll stay here and live,
Doing what we’re told,
Lord, help the land,
And everyone here,
Nothing in the world can match a speck of soil from Sadad,
We’ll stay here,
We won’t leave our Sadad,
Where land’s more precious than gold.“*

Auf den ersten Blick erscheint es so, als könne nichts das dargestellte harmonische Leben stören. Allerdings existiert der unmittelbare Hinweis auf Bedrohung bzw. Unsicherheit in *Sadad* auf der Ebene des Auditiven. Der Einsatz von *Atāba* per se, welches sich im Kontext des hörbaren Lieds eher als implizite *Schelte* interpretieren lässt, kommt als poetische Äußerung für eine soziale Krise, unter der *Sadad* leidet. Aus der Lyrik lässt sich herauslesen, dass der Sänger denjenigen, die *Sadad* verlassen haben, einen Tadel erteilt: *„Wir werden unseres Sadad nie verlassen, wo das Land wertvoller als Gold!“* Es ist auch in diesem Zusammenhang zu erwähnen, dass dieses Liedgenre in der arabischen Welt in eine sentimentale Korrelation damit gebracht wurde, nostalgische Erinnerungen an die *verlassene* Heimat zu wecken (vgl. ASMAR & HOOD 2001).

Durch Interviews beginnt schrittweise die Dechiffrierung dessen, was zu Beginn des Films unklar ist: Mit welchen Problemen sind die Einwohner von *Sadad* konfrontiert? In seinem bescheidenden Zimmer repariert ein Pfarrer sorgfältig eine kleine Tisch-Uhr. Er ist er in die Reparaturarbeit versunken. Sein Umgang mit den klitzekleinen Bestandteilen der Uhr spiegelt eine lange Erfahrung mit Uhr und Zeit wider. Darüber hinaus ist das Ticken der Uhr auffallend hörbar. Er leitet sein Gespräch mit AMIRALAY mit einem Überblick über *Sadad* ein, wodurch er das Dorf in seinen geographischen bzw. historischen Kontext setzt. Für den Pfarrer leitet sich der Stellenwert von *Sadad* aus der historisch-religiösen Tatsache her, dass die Ursprünge der Besiedlung des Dorfs auf den Propheten Moses zurückzuführen sind und dass der Name des Dor-

¹ *Atāba* (Ara. عتابا) ist in den palästinensischen Volksmärchen eine mythische Frau, die das Weibliche symbolisiert, die sich in *Zarief E-ttool*, der wiederum als Symbol für die Männlichkeit verkörpert, verliebt (SEAL 2001: 15). Ihre Geschichten wurden Themen für ein Musikgenre, das *Atāba* genannt wurde. Bezüglich der Musikwissenschaft wird *Atāba* ASMAR & HOOD (2001: 317) zufolge *„is a nonmetric, strophic folksong form in Lebanon, Syria, Palestine, and Jordan. Originally a Bedouin genre that was improvised by a solo sha’ir (“poet-singer”), who accompanied himself on the rababa, it deals with themes of love.“*

fes im Alten Testament¹ erwähnt ist. Dem Pfarrer zufolge ist *Sadad* wie ein Mutterdorf, aus dem im Laufe der Geschichte verschiedene Dörfer – ca. zwanzig laut seiner Aussage – aufgrund der langen Dürreperioden entstanden (00:04:00). „*When the rain isn't heavy people move from town to town, build there and stay there*“. So liegt das Problem des Dorfes v. a. in der Tatsache, dass sich die naturbedingten, topographischen Besonderheiten der Lage *Sadad's* negativ auf die Landwirtschaft und auf die daran gebundene Wirtschaftslage der Dörfler auswirken, indem sich der Trend zur Auswanderung besonders bei der Jugend herausgebildet hat: „*We get rain about every 7 years, so people didn't depend completely on agriculture. It was a secondary occupation, then people relied on manufacturing, mainly abayas and carpets. You work that every day, but after a few lean years, you're forced to emigrate to foreign countries, or the Arab countries, or within the country to the cities as workers*“, erklärt ein Einwohner (ab 00:07:06). Die Windmotoren, die sich in *Sadad* – sowie auch in anderen christlichen Dörfern in Westsyrien (vgl. WIRTH 1965) – zum Pumpen des Grundwassers aus den gebohrten Brunnen verbreiten, indizieren die Strategie der Bauerngemeinschaft zur Aufrechterhaltung der Landwirtschaft als Einnahmequelle für die Familien.



Abb. (31) Windmotoren in *Sadad*
(Film: *Die Hühner* 1977)

Genau wie in *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* kommt die dürre Landschaft des *Ackerlands* zum Einsatz, sodass die Bilder sowohl vom zerklüfteten, ausgetrockneten Boden als auch von einem sich außer Betrieb befindenden Windmotor im Kontext der Manifestierung der landwirtschaftlichen Schwierigkeit im Dorf inszeniert werden (vgl. Abbildung 32). Obwohl AMIRALAY auf die Inszenierung des dürrten Bodens und der Elemente der versagten Bewässerungstechnik zurückgreift, damit die Darstellung von den sich verschlechterten, physischen Eigenschaften des *Ackerlands* als Indizien für den kritischen Stand der Landwirtschaft dient, bedeutet dies nicht, dass sich diese Darstellungsweise auf eine absolut gleiche Situation in *Mwaylih* und *Sadad* bezieht. Beide Indikatoren, nämlich die Bilder der dürrten Landschaft bzw. der ver-

¹ In dem vierten Buch Mose (Kapitel 34) wird *Sadad* im Rahmen der Beschreibung der geographischen Grenzen des Landes Kanaan erwähnt: „(7) Die Grenze gegen Mittenacht soll dies sein: ihr sollt messen von dem großen Meer bis an den Berg Hor, (8) und von dem Berg Hor messen, bis man kommt gen Hamath, das der Ausgang der Grenzen sei gen Zedad.“

sagten Bewässerungstechnik, lassen sich als visuelle Anregungen für implizite, sozio-ökonomische Diskurse, die wiederum mit der geographischen bzw. sozialen Mobilität in der Landgemeinschaft von *Sadad* korrelieren, interpretieren. Die Bilder der Bodenrisse verzerren den filmisch konstruierten, mit idyllischen Konnotationen aufgeladenen Raum des Dorfes, der am Anfang des Films audiovisuell geliefert wird. Durch die Bilder der Bodenrisse zeigt AMIRALAY dem Rezipienten, dass die Abhängigkeit von Dryfarming einerseits zur Entstehung anderer wirtschaftlicher Aktivitäten in *Sadad*, durch welche die Einwohner den gering gebrachten Ertrag des Ackerbaus ausgleichen können, und andererseits zur Zunahme der Auswanderung aus dem Dorf führte. Überdies ist das *Ackerland* in *Sadad* kein gegenwärtiges Konfliktgebiet, um dessen Besitz unterschiedliche gesellschaftliche Akteure miteinander konkurrieren. Im Gegensatz von *Mwaylih* symbolisiert das *Ackerland* in *Sadad* das Resultat der familiären Solidarität der christlichen Dorfgemeinde, wobei die lokalen Bauernfamilien die üblichen Feudalherren von der Aneignung der Grundstücke abschrecken können (vgl. WIRTH 1965: 270).

„[I]n 1939 a group of [feudal] landowners, led by Abdel-Wahab Akhras, took over all the land. We heard about it and met in town and decided that all the peasants should take the land by force. Whoever had land went and plowed it. [...]. We formed an association, made up of 40 good folks. We proposed dividing up the land for the general public, since Sadad owned by 14 families, and many people didn't have land. We wanted to cooperate- through cooperation we could overcome the landowners, take this land for all the peasants and make people equal“, erzählt ein Bauer (ab 00:05:36).

Bei vielen Bauern löste sich jedoch im Laufe der Zeit die Verbindung mit dem *Ackerland* bzw. der Landwirtschaft auf, wodurch der daran gebundene feste Zusammenhalt verloren ging. So lassen sich in diesem Kontext die Bilder der Bodenrisse als visuelles Motiv sowohl für die Abstoßungskraft, die das *Dorf* auf seine Einwohner ausübt, als auch für den Zerfall der sozialen Bindung zur Heimat, die sich v. a. in der zunehmenden Abwanderung der Jugendlichen in die Stadt ausdrückt, interpretieren.



Abb. (32) Dürre Landschaft und betriebsunfähiges Windmotor
(Film: *Die Hühner* 1977)

Sadad wirkt als Musterbeispiel eines syrischen Dorfes, das sein erwerbstätiges Potenzial zugunsten dessen verliert, was sich außerhalb seiner Grenzen befindet, namentlich die Städte. Von Interesse ist in erster Linie die filmische Umsetzung des Phänomens der Abwanderung auf der Ebene des Ausdrucks, da die Thematisierung und Artikulation dieses Problems nicht nur durch verbale Äußerungen mancher Interviewten geschildert wird. Vielmehr rekurriert AMIRALAY auf bestimmte filmische Orte, denen durch ein

dramaturgisches Zusammenspiel von Bild und Ton eine symbolische Funktion zukommt. Beispielsweise assoziiert AMIRALAY die Bilder von mit einem Haufen von Jugendlichen beladenen *Lkws* mit dem Verlust der Jugendlichen durch die Mobilität nach außen (vgl. Abbildung 33). Die *Lkws* führen über das ganze Bild und verschwinden am oberen Bildrand. Sie flüchten aus einem Ort, an dem die ökonomischen Mechanismen zur Verbesserung der Lebensbedingungen entweder traditionell und unproduktiv (Landwirtschaft und Weberei) sind oder rasch und ohne Planmäßigkeit entwickelt wurden (Hühnerhaltung).



Abb. (33) *Lkw* als visuelles Indiz für Auswanderung
(Film: *Die Hühner* 1977)

Zugleich und zusammenhängend damit verraten die Einstellungen der *Gassen* (ab 00:15:45), wer in *Sadad* bleibt. Es sind nur diejenigen, die auf Gedeih und Verderb an ihrer ländlichen Identität festhalten. In diesem Kontext ist es auch auffällig, dass die ältere Alterskohorte, deren erwerbstätiges Potenzial niedrig eingeschätzt werden kann, sich an die Bordsteinkante setzt und miteinander unterhält. AMIRALAY bewegt die Handkamera an den sitzenden alten Männern vorbei und fängt den Rosenkranz mithilfe einer Großaufnahme ein. Auffällig ist dabei, dass AMIRALAY auf der Ton-Ebene nochmals auf *Ataba* zurückgreift. Außerdem dienen die leerstehenden Räume und die Gräber auch im Kontext der Narration als Indizien für ein verlassenes Geisterdorf bzw. einen toten Ort ohne frisches Blut (vgl. Abbildung 34). Das Dorf entleert sich geradezu. Hier führen die Uhrenticks im kongenialen Zusammenspiel mit den Bildern, die verfallene, leere Gebäude und Plätze sowie Gräber zeigen, zu einer Wirkung, die in symbolischer Korrelation mit dem Thema Tod steht.



Abb. (34) Allegorische Konstruktion von Sadad als ein gestorbenes Dorf
(Film: *Die Hühner* 1977)

Darauffolgend wird eine Einstellungsabfolge gezeigt, die inhaltlich-sachbezogen ist. Zur Erklärung des metaphorischen Todes von *Sadad* trägt die *Kirche* bei. Die Bilder des sakralen Ortes in dieser Sequenz werden durchgehend mit lautem Glockengeläut synchronisiert. Die Intensität der Glockengeräusche erweckt den Eindruck, dass *Sadad* dem Tod nah ist (KEUTZER et al. 2014: 133). AMIRALAY lässt darüber hinaus nicht

außer Acht, die Rituale der christlichen Gemeinde von *Sadad* ins Bild zu setzen, um die nicht zu unterschätzende Rolle der kirchlichen Macht im Alltag zu unterstreichen. Ein sakraler Raum entfaltet sich in der *Kirche* durch die Handlungen der Gläubigen während des Bittgebetes. Mit Nah- und Großaufnahmen nähert sich die Kamera den gefilmten Personen. Eine Menge von Pfarrern und gläubigen Frauen betet und macht Kreuzzeichen. Mittels der perspektivistischen Untersicht ruft die Kamera die mächtige Stelle des Priesters (vgl. Abbildung 35). Die Darstellung des Rituals des Betens verweist nicht auf eine besondere Symbolisierung, wenn sie nicht in ihrem Verhältnis zur Narration berücksichtigt wird. Die Kommunikation mit dem heiligen Geist in der *Kirche* durch eine überkommene ritualisierte Glaubenspraxis dient in *Die Hühner* als Deutung dessen, welchen Schwierigkeiten die Dörfler in ihrem Dorf begegnen.



Abb. (35) Der Priester in der Kirche von *Sadad*
(Film: *Die Hühner* 1977)

Eine weitere Funktion der Kirche, durch deren Bilder ihre gesellschaftliche Bedeutung erklärt wird, ist am Ende der Sequenz dargestellt. Ein alter Mann ordnet aufmerksam auf einem runden Tablett befindliche Banknoten (vgl. Abbildung 36). Während des Films wird jedoch nicht geklärt, für welchen Zweck die Leute in der *Kirche* spenden. Aus dieser Handlung lässt sich zwar herleiten, dass es sich dabei um eine kleine Spendenaktion handelt, es stehen aber weitere begriffliche Bedeutungen dahinter. Zugleich wohnen zwei Götter im Dorf: Christus und das Geld. Das Haus des Gottes lässt sich in diesem Kontext als Instrument lesen, durch das der Stellenwert des Gelds in sakrale Konnotationen geführt wird. Ein anderer Gott befindet sich in der *Kirche*: das Geld im Sinne des Dichters *Hans Sachs* „*Gelt ist auff erden der irdisch got*“ (zit. nach SIMMEL 2009: 351). Dies hat nicht die Bedeutung, dass diese Situation nicht anderswo genauso existiert wie in *Sadad*. Aber diese filmische Funktion der *Kirche* lässt sich als Interpretation dessen übersetzen, was AMIRALAY (1979) selbst während der Dreharbeit im Dorf erfahren hat:

„In diesem Dorf, in dem die Marktbeziehungen, also die Beziehungen mit dem Kapital, schon eine lange Tradition haben, es eine gewisse Geschäftsmentalität gibt, wird gehandelt: Hier hat die Informationen den Platz und den Wert der Ware: Ich gebe die 20% von dem, was ich weiß, und du bringst mir nächstes Mal Süßigkeiten. Es hat wirklich Beziehungen dieser Art gegeben, ganz phantastisch!“



Abb. (36) Geldsammeln in der Kirche von Sadad
(Film: *Die Hühner* 1977)

Die von AMIRALAY beobachtete Geschäftsmentalität bildet sich mit dem Handwerk der Weberei heraus. Als andere und/oder weitere Einnahmequelle, statt der starken jährlichen Schwankungen der landwirtschaftlichen Einkommen, tauchen die Handwebstühle in *Sadad* auf. Dieses privatwirtschaftlich organisierte, althergebrachte Handwerk wird in den *Wohnungen* der Betreiber verortet. Die Detailaufnahmen der aus Holz gemachten Webgeräte zeigen spezifische Elemente, durch welche die Arbeitstechnik gezeigt wird (vgl. Abbildung 37). Begleitet werden diese Einstellungen von einem Off-Ton eines Webstuhls, der in Form eines gleichmäßigen Aufeinanderfolgens eines kurzen und hellen Tickens hörbar ist.



Abb. (37) Webarbeit in Groß und Detail Einstellungen
(Film: *Die Hühner* 1977)

Die *Wohnung* wird nicht nur als privater Raum zwecks des Wohnens dargestellt, sondern v. a. als Werkstatt, als Raum der wirtschaftlichen Produktion, in dem sich das Handwerk der Weberei einen Teil aneignet (vgl. Abbildung 38). Die Webarbeit ist einer genderspezifischen Teilung unterworfen, sodass der Mann den großen Handwebstuhl benutzt, während der Frau die Aufgabe zugewiesen ist, die Wolle mithilfe eines kleinen Handgeräts zu spinnen.

Zudem werden die verbalen Erklärungen zum Status quo der Weberei in *Sadad* erst anschließend an den obigen Sequenzabschnitt geliefert. Zur Zeit des Drehens des Films ist die Anzahl der Handwerker aufgrund der Verbreitung der Hühnerfarmen oder der Auswanderung aus dem Dorf rasch abgesunken; darüber hinaus gibt ein Handwerker den folgenden Kommentar (00:12:47) „*About 3 years ago Sadad had 300-400 looms. Today 50-60 at the most.*“ Ein anderer Weber teilt AMIRALAY mit, dass die Dynamik des

Verkaufes der hergestellten Waren von bestimmten Voraussetzungen abhängig ist. Einerseits läuft die Verkaufssaison von arabischen Umhängen und Teppich-Brücken ausschließlich in den Monaten von Oktober bis Dezember an. Andererseits ist die Arbeit der Handwerker einer Gruppe von Händlern, v. a. aus Homs und Damaskus, unterworfen. Diese Händler fungieren im Verkaufsprozess als Mittelspersonen, durch die der Kontakt mit dem Markt in den Städten hergestellt wird. Durch ein bekanntes Sprichwort bringt ein Handwerker das Wesen des Land-Stadt-Verhältnisses metaphorisch zum Ausdruck (00:13:36): „*Shoemakers are barefoot and weavers are naked.*“ Dies beinhaltet einen Verweis auf die Tatsache, dass die Dörfler von der Stadt dermaßen ausgenutzt werden, dass sie im Endeffekt keine Zeit dafür haben, Waren für ihre Familien zu produzieren. Allerdings haben die durch Weberei hergestellten Artikel nicht dieselbe Konjunktur wie vor dem Auftreten der Hühnerzucht.



Abb. (38) Die *Wohnung* als Werkstatt für Herstellung von arabischen Umhängen
(Film: *Die Hühner* 1977)

5.2.2: Teil II: Melodien von dörflichen Bourgeois

Symbolisch bringt AMIRALAY die dritte Wirtschaftsbasis von *Sadad* zum Ausdruck. Der Auftritt von Hühnerzucht und -farmen kam nicht als planmäßiges Projekt vor, das Rücksicht auf die Rahmenbedingungen des Dorfs nimmt. Vielmehr handelt es sich – wie bereits angedeutet (vgl. Kapitel 3) – um einen Betrieb, der in schlagartiger Weise zur kollektiven Hysterie bei den Einwohnern wurde, wobei die Bedeutung des Kollektiven in diesem Kontext auf keinerlei Weise mit der des Gemeinschaftlichen übereinstimmt oder darauf verweist. Die Auseinandersetzung mit dieser Situation erfordert andere Strategien als die, die AMIRALAY in den vorherigen Sequenzen verfolgte, „*weil die Interviews allein für die bezweckte Aussage nicht ausreichen*“ (AMIRALAY 1979).

Um den raschen Eintritt der Hühnerhaltung in *Sadad* symbolisch darstellen zu können, greift AMIRALAY zunächst auf die *Gassen* zurück (ab 00:16:57). Er läuft mit seiner Handkamera vorwärts durch schmale *Gassen* und ruft dadurch die Ankunft bzw. das Eindringen des Geflügels ins Dorf hervor (vgl. Abbildung 39). Zusammenhängend damit werden die Bilder der in dieser Sequenz repräsentierten *Gassen* mit nicht diegetischen Geräuschen von militärischen Marschritten versehen. Darüber hinaus profitiert AMIRALAY von dem Moment, in dem manche Einwohner mit Skepsis auf seine Handkamera blicken. Auf diese Weise werden die dargestellten *Gassen* durch die zielgerichtete Kombination der Kamerabewegung mit dem

dramaturgischen Einsatz des Tones zu einem Filmraum, der mit symbolischen Konnotationen aufgeladen ist.



Abb. (39) Der ‚Überfall‘ der Hühner auf Sadad durch die Gassen
(Film: *Die Hühner* 1977)

Anschließend daran (ab 00:17:36) wird eine andere Situation zur Schau gebracht. Hier sind die Hühner zu den neuen Einwohnern von *Sadad* geworden. Sie halten sich in den menschlichen Wohnungen auf (vgl. Abbildung 40). In diesem Segment wird das Augenmerk auf die Allgegenwart der Hühner gerichtet. Sie erweisen sich als neue Ansiedler, die in die Wohnungen der Menschen sowohl auf materieller Ebene, wobei konkrete Wohnräume zu Hühnerställen umfunktioniert wurden, als auch symbolisch einfallen. Mit Rekurs auf die sich überlappenden Geräusche des lauten Hühnergackerns wird ein hektischer Eindruck geweckt, der mit der unruhigen Stimmung der Hühnerzüchter übereinstimmt.



Abb. (40) Allgegenwart der Hühner in Wohnungen
(Film: *Die Hühner* 1977)

Mithilfe der Weitaufnahme erfasst die Kamera die Außengestaltung der *Hühnerfarm*, indem sie als architektonisch gleichartiger, aus nebeneinander liegenden Gebäuden bestehender, mit Satteldächern ausgestatteter Komplex dargestellt wird, der sich isoliert am Rand des Dorfs in einem ariden Gebiet befindet (vgl. Abbildung 41). Genau diese Eindrücke rufen die Außenaufnahmen der Hühnerfarmen hervor: Isolation und Distanzierung von der dörflichen Intimität. Darüber hinaus wird die *Hühnerfarm* in kurzen Einstellungen durch eine wackelige Handkamera, die den Ort mit seinen Ausprägungen aufzudecken versucht, als unvollendet gebaute Einrichtung visuell dargestellt.



Abb. (41) Darstellung von *Hühnerfarmen* in Außenaufnahmen
(Film: *Die Hühner* 1977)

Die Innenaufnahme der *Hühnerfarm* gilt als ein Versuch von AMIRALAY, die Welt der neuerdings entstandenen Kleinbürger zu entdecken. Es ist dabei auffällig, dass der Ton nicht mehr in Form des Gackerns der Hühner hörbar ist, sondern durch einen Ausschnitt des Liedes von *Muhammad Abdul Wahab* ersetzt wird, dessen einfache Lyrik in einem anderen Kontext eingesetzt wird:

„The world looks prettier,

birds flutter around me and sing.“

Die Entkontextualisierung der Lyrik kommt in einer Weise vor, durch die der Filmemacher darauf abzielt, dass die Liedlyrik nicht mehr im Zusammenhang mit einer romantischen Liebesbeziehung gesehen wird. Vielmehr stimmt sie aus symbolischer Perspektive mit der allgemeinen Stimmung der Züchter überein, die mit dem Betreiben der Hühnerhaltung einhergeht: eine hoffnungsvolle Stimmung, die in hohem Maße mit Erwartung gekoppelt ist, dass alle Bedrohungen, die um den Alltag der Familien *Sadads* bestehen, durch die Hühnerhaltung beseitigt werden. An Stelle der angestregten Arbeit beim Ackerbau bzw. bei der Weberei ist Hühnerzucht in diesem Sinne als die gewünschte Zauberei zu verstehen, mittels derer die Dörfler, die normalerweise als Bauer oder Handwerker anerkannt sind, zu Kleinkapitalisten werden. Die im Film eingesetzten Lieder von *Abdul Wahab*, welche zum Zeitraum der 1930er und 1940er Jahre gehören, spiegeln die zu dieser Zeit dominierende Kulturideologie des nationalen Bürgertums in Ägypten wider (GIANT 1997: 50) und „übertrugen eine individualistische Mentalität auf die Masse“ (AMIRALAY 1979). Der Filmemacher proklamiert seine Vision der Lieder: „*Ich habe also alle Sätze, die diese Mentalität ausdrücken, als Ton den Zwischentiteln unterlegt*“ (ibid.). Außerdem lässt sich die Verwendung dieser Lieder aus einer anderen Perspektive interpretieren, wobei das Augenmerk auf *Abdul Wahab* selbst gerichtet wird. In der arabischen Populärkultur wird er als Symbol für kulturelle Begegnung zwischen Osten und Westen bzw. Tradition und Moderne angesehen: „*the “modern” Abd al-Wahhab contrasts with the*

“backwardness” of the cultural milieu from which he rose.” (ARMBRUST 1996: 69) Bezüglich des Films lässt sich das Rekurren auf *Abdul Wahabs* Liedausschnitte als symbolische Darlegung des Kontrasts zwischen zwei entgegengesetzten Mentalitäten, denen AMIRALAY in *Sadad* begegnet, interpretieren: der Mentalität der Kapitalisten und der der Dörfler.

Aus den Interviews lässt sich herauslesen, dass angesichts der sich wirtschaftlich zuspitzenden Lage ein großer Anteil der Einwohner von der Hühnerhaltung magisch angezogen wird. Ohne Überlegungen anzustellen reißen sie sich um Geflügel, das ihnen den Weg zum kapitalistischen Profit ebnen kann. Auf einem Zwischentitel (vgl. Abbildung 42) ist ein Zitat von einem kleinen Hühnerzüchter lesbar (00:21:18), womit dieser rechtfertigt, warum er zur Hühnerhaltung als Einnahmequelle übergegangen ist: „*I raised chickens because I saw everybody raising chickens*“.

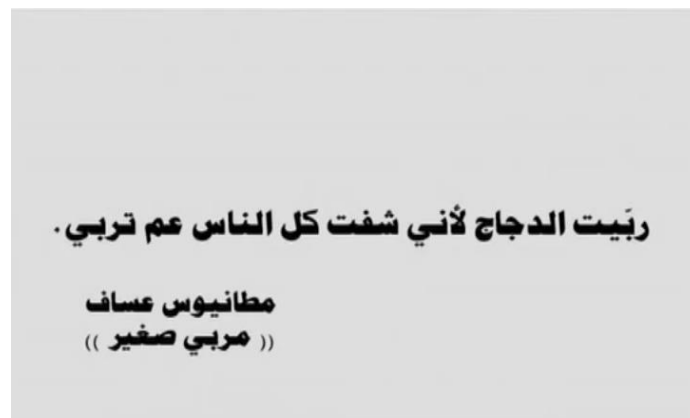


Abb. (42) Ein Zwischentitel mit einem Zitat
(Film: *Die Hühner* 1977)

Auf der anderen Seite ist die Hühnerzucht für andere Personen eine plausible Alternative zur Abwanderung in die Stadt, die sie einer starken Belastung aussetzen würde: „*Living in the city involves an economic burden for me especially since I’m married and have four kids, who need money*“, teilt ein Hühnerzüchter AMIRALAY mit (00:22:54). Beide Beispiele verweisen auf die Lage der kleinen Eigentümer. Allerdings ist es dabei auffällig, dass AMIRALAY sich nicht ausschließlich auf die bezieht, um zu vermitteln, dass nicht alle Eigentümer der Hühnerfarmen hinsichtlich der Größe des Kapitalbesitzes auf dem gleichen Niveau sind. Die Interviews informieren darüber, dass sich die großen von den kleinen Züchtern u. a. in der Tatsache unterscheiden, dass die große diejenigen sind, die über fünftausend Hühner besitzen. Der Kamera kommt die Rolle zu, den von dem Filmemacher intendierten Verweis auf die Größe und Stärke, von der die großen Hühnerzüchter umgeben sind, ästhetisch zu gestalten. Dabei ist es bemerkenswert, wie AMIRALAYS Kamera die großen Eigentümer mittels Froschperspektive ins Bild setzt (vgl. Abbildung 43), damit ihre Mächtigkeit visuell hervorgehoben wird. Einer betreibt zugleich Landwirtschaft und Weberei neben der Hühnerhaltung, und der andere profitiert von seinem Auto und arbeitet als Taxifahrer.



Abb. (43) Die mächtigen, großen Hühnerzüchter
(Film: *Die Hühner* 1977)

Die Analyse des Aufstiegs einer kapitalistischen Erwerbstätigkeit und der damit einhergehenden Herauskristallisierung der individualistischen Mentalität seitens der Züchter kommt nicht durchweg dadurch zustande, dass der Inhalt der Interviews in seinem wortwörtlichen Sinne verstanden wird. Vielmehr erfordert eine begriffliche Analyse dieser Situation eine Lektüre, die sowohl das, was im Laufe des Interviews gesagt wird, als auch das, was das Objektiv der Kamera aufnimmt, in eine metaphorische Korrelation bringt. Diese individualistische Mentalität, die *Sadad* dominiert, kommt auch metaphorisch zum Ausdruck, durch die gesellschaftlichen Verhältnisse in *Sadad* nach dem zügigen Eintritt der Hühnerzucht ins Dorf : (00:28:30): „*The chickens crowd together, like anything that's hungry [...] When you put down the feed, they start running right away and crowd up together. This one hits this one and that one hits another. The one that's first is the one that's strong*“. Die Hühner, die sich beim Fressen des Futters oder aufgrund des Legens eines Eis an einem bestimmten Ort zusammendrängen und sich aus diesem Grund gegenseitig schieben (vgl. Abbildung 44), dienen im Kontext des Films in hohem Maße als Symbol für die individualisierte Tendenz zum Herrschen und Dominieren. In Anbetracht der Tatsache, dass die Hühner zueinander in einer rivalisierenden Relation stehen, wobei das *Überleben des Stärkeren* ein integraler Bestandteil ihrer Mentalität ist, lässt sich konstatieren, dass sie auf diese Weise das menschliche Verhältnis der Bourgeois zueinander metaphorisieren: Das mächtigste Huhn beseitigt und vernichtet das schwache.



Abb. (44) Die Hühner erdrücken sich während des Legens der Eier
(Film: *Die Hühner* 1977)

Des Weiteren stößt AMIRALAY während der Interviews mit den Eigentümern auf die Tatsache, dass der Übergang zur Hühnerhaltung nicht nur die Wirtschaftsstruktur des Dorfes tiefgreifend verändert, sondern auch negative Auswirkungen auf die Wirklichkeit der sozialen Verhältnisse hat. Die Eigentümer erklären den Zustand der gesellschaftlichen Zurückgezogenheit, den sie erreicht haben, weil die Hühnerzucht von ihnen permanentes Vorhandensein in *Hühnerfarm* verlangt: „*Social life has changed drastically in Sadad*.

Everyone minds his business, restrained by things that he should be restrained by and can't leave behind“, wie ein Hühnerfarmer sagt (00:36:30). Die dauerhafte Beschäftigung mit den Hühnern führt den Tod der sozialen Kommunikation innerhalb der Landgemeinschaft herbei. Ein anderer Eigentümer gibt zu, dass er gezwungen worden sei, sich von jedem gesellschaftlichen Engagement bzw. jeder Abendgesellschaft zu distanzieren, weil er Tag und Nacht über sein ökonomisches Kapital wachen müsse: *„I don't get out because I'm swamped with work“*, erzählt er dem Filmemacher (00:25:14). Genau wie die Hühner halten sich die Eigentümer in den Hühnerfarmen auf, sodass ihre dauerhafte Anwesenheit mit ihrem ökonomischen Vermögen noch weitere metaphorische Bedeutungen erlangt.

Im Gegensatz zur landwirtschaftlichen Arbeit, die unter dem privatwirtschaftlichen Betrieb subsumiert wird, wird durchweg mit Hinweisen auf den fehlenden solidarischen Beistand der Dorfgemeinschaftsmitglieder gearbeitet: Die gemeinschaftliche Organisierung der Hühnerhaltung stellt kein Allgemeininteresse der Dörfler dar. Die bestehende Neigung zum schnellen Profit löste nicht nur die gemeinschaftliche Zusammenarbeit auf, welche die Bauern vorher hatten, sondern spiegelt sich auch in der Überschreitung der Grenzen des Privaten wider. Als Beispiel dafür ist die Außenaufnahme einer *Hühnerfarm* zu nennen, in der sich auf der Außenwand einer *Hühnerfarm* ein handschriftlicher Hinweis befindet, der sagt: *„Hier ist eine Hühnerfarm, betätigen/benutzen Sie bitte nicht die Hupe!“* (vgl. Abbildung 45)

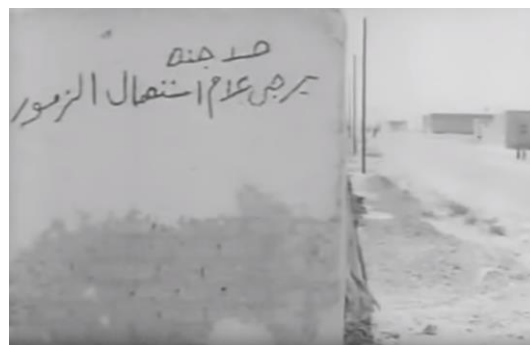


Abb. (45) Ein Hinweis für Hupverbot auf der Außenwand einer Hühnerfarm
(Film: *Die Hühner* 1977)

Sogar *Abdo Khoury*, der den offiziellen Titel des Chefs der Genossenschaft im Dorf führt, gesteht AMIRALAY ein, dass er nach der Verbreitung der Hühnerhaltung als privatwirtschaftliche Erwerbstätigkeit nicht mehr an Partnerschaft und Solidarität in *Sadad* glaubt. Er verweist auf die Auflösung des gemeinschaftlichen Geistes im Dorf (00:29:21): *„There's a saying: The wealth of partners doesn't grow. We have just one concern here to work for our home more than working for a group“*, sagt Herr Khoury. Er fügt seiner Aussage den folgenden Satz hinzu: *„If partnership were useful, then every two guys would share one woman.“* Ihm zufolge gilt die Partnerschaft auf keinerlei Weise als eine Lösung für die wirtschaftliche Verwirrung.

Manche Züchter sind hingegen anderer Auffassung bezüglich der Partnerschaft. Ihr vorgebrachtes Anliegen zentriert sich um die Idee, dass der Staat zum Partner bei der Hühnerhaltung werden soll, weil dies schlussendlich dazu führe, die Nachhaltigkeit der Hühnerhaltung in *Sadad* zu garantieren: *„We hope the*

state is a partner, because a partner always feels his partner's hope and pains“, sagt ein großer Züchter (00:23:21).

Als allgemeine Anmerkung hinsichtlich der Sequenzen, die sich mit der Hühnerhaltung befassen, lässt sich konstatieren, dass AMIRALAY eine Menge von Hühnerzüchtern interviewt, die sich über die schwierigen Arbeitsbedingungen äußern. Dauerhaft beklagen sie sich implizit und explizit über die Vernachlässigung des Staates zugunsten der urbanen Zentren. Der aussagekräftige Vergleich des Dorfes mit der *Stadt* wird am Ende des Films thematisiert. In der letzten Sequenz greift der Filmemacher auf eine leere, angeblich neu gebaute *Hühnerfarm* zurück, wo sich die Züchter versammeln, die er vorher im Einzelnen interviewte. Sie werden im Kreis sitzend gefilmt. AMIRALAY positioniert die Kamera in der Mitte des Kreises und lässt sie sich um ihre eigene Achse herum so drehen, sodass sie alle beklagenden Männer ins Bild setzen kann. Er ruft dadurch ein Schwindelgefühl hervor. Inzwischen nimmt die Kamera auf, was die Männer sagen. Die Kernaussage, welche die Hühnerzüchter mitteilen wollen, ist dass der Staat das Dorf genau so behandeln sollte wie die *Stadt*. Mit verworrenen Stimmen, die scheinbar von dem Filmemacher bearbeitet wurden, schildern die Züchter ihre skeptische Hoffnung, dass das Dasein unter der Herrschaft eines Regimes, das sozialistische Wirtschaftspolitik einnimmt, einen Sicherheitseindruck bringen soll (00:37:42): „*I don't think there's fear in Syria as long as we have socialism.*“ Anschließend daran werden kurze Einstellungen gezeigt, die visuelle Hinweise auf die *Stadt* geben. Die Einstellungen der Stadt tauchen während dieser Sequenz zeitweise auf. Die mediale Konstruktion der inszenierten *Stadt* wird durch eine Kombination von Ton und Bild hervorgebracht. Um einen relevanten filmischen Raumentwurf der *Stadt* zu schaffen, macht sich AMIRALAY einige Objekte zu Nutze, die eine ikonographische Verwendung als weit bekannte Referenzzeichen finden: das Symbol von *Mercedes* bzw. des *Le-Mèridien*-Hotels, eine Groß- und Weitaufnahme von dem Hotelgebäude, die mit der Hauptstadt Damaskus assoziiert wird (vgl. Abbildung 46), im Bau befindliche mehrstöckige Gebäude, übereinander gelegte Eierkartons, Hühner, die auf Spießen über dem Grill gebraten werden. Auf der auditiven Ebene werden die nicht kontinuierlich inszenierten Bilder der *Stadt* mit nicht diegetischen Geräuschen von fahrenden Autos und von überlappenden Hupen synchronisiert. Das Hervorrufen der filmischen Wahrnehmung der *Stadt* durch Over-Sound kommt im Kontext der Szene als unabdingbares komplementäres Element vor, sodass die filmische Darstellung der *Stadt* als dynamischer und temperamentvoller Raum vollständig ist.



Abb. (46) Die Außenaufnahme von *Le Mèridien* Hotel in Damaskus
(Film: *Die Hühner* 1977)

Die *Stadt* stellt sich schließlich als Visualisierung dessen, was die Hühnerzüchter über *Sadad* sagen, heraus. Der stärkste Land-Stadt-Kontrast findet sich in den kurzen Einstellungen von Damaskus wieder, die sich auf den hochentwickelten sozio-ökonomischen Charakter der *Stadt* als ein Zentrum der Konsumgesellschaft und Dienstleistungen beziehen. Diese kontrastreiche Bedeutungszuschreibung der ländlichen und städtischen Räume wird schon von WILLIAMS (1973:1) zum Ausdruck gebracht: „*on the city as a place of noise, worldliness and ambition; on the country as a place of backwardness, ignorance, limitation.*“ In der Tiefe ihres Herzens wissen manche Züchter, dass die Hühnerhaltung buchstäblich der letzte Strohalm ist, nach dem sie greifen müssen: „*We can't give up, because this town has no industry, agriculture, or commerce. There's nothing better than raising chickens*“, gibt ein Züchter zu (00:30:47). Die Impulse, die das Rad der Entwicklung in *Sadad* antreiben, werden durch Landwirtschaft und Webstühle geprägt, welche wesentlich die ökonomischen Antriebskräfte des Dorfs bestimmen. Im Gegensatz dazu stützt sich das Rad der Entwicklung in der *Stadt* auf andere Zeichen, die sich in eine andere Richtung drehen, wo das Interesse der Stadteinwohner liegt (vgl. Abbildung 47).



Abb. (47) Symbole der ökonomischen Antriebskräfte in der Stadt (oben) und im Dorf (unten)
(Film: *Die Hühner* 1977)

Die materielle Anwesenheit des Staates im Film *Die Hühner* wird weder durch die Darstellung der behördlichen Institutionen bzw. der Autoritätspersonen, wie dies in den anderen untersuchten Filmen der Fall ist, noch durch verbale Hinweise, die in den Interviews gegeben werden, dargestellt. Vielmehr macht sich der Filmemacher der symbolischer Qualität von konkreten visuellen Elementen zu Nutze, die üblicherweise nicht unmittelbar den Staat indizieren, und leitet sich deren symbolische Bedeutung aus ihrem Kontext in der nichtfilmischen Realität her. Als Beispiel dafür lässt sich das Sternsymbol von Mercedes erwähnen: „*Wenn man beispielsweise den mercedes-Stern sieht, weiß man gleich, dass der Staat gemeint ist, denn alle Offiziellen und Offiziere fahren einen Mercedes.*“ (AMIRALAY 1979) Die einflussreiche Position in der *Al-Ba'ath-Partei*, welche die hohen Funktionäre in den staatlichen Behörden und in der Armee besetzen, gewährt ihnen Privilegien (u. a. Mercedes-Autos), die essenziell den ideologischen Grundzügen

einer revolutionären Partei widersprechen (vgl. BATATU 1999: 175). Diese Diskrepanz zwischen Versprechungen und Taten des Staates werden auch seitens der Hühnerzüchter wahrgenommen. In dem letzten Teil des Films äußern sie nicht nur unterschwellige Ängste um ihr Schicksal im Lande, sondern auch, dass ihnen bewusst ist, dass die Wirtschaftspolitik der Al-Ba'ath's-Partei nicht grundsätzlich auf der Wiederbelebung des Landes fußt. Dies wurde nur als politische Parole benutzt, hinter der die wahren Absichten des Staates verborgen bleiben: „*Revive the countryside*“ is their slogan, so we don't move to cities. It's all just talk, because when the conditions dictate, we'll leave into the cities.“ (00:39:11) Trotz dieser Tatsache und aufgrund der Machtlosigkeit und der Zerreißprobe setzen andere Züchter Hoffnungen in den Staat und tragen ihre Wünsche an die Funktionäre heran (00:39:15): „*We complain to God, and to concerned ministries and officials to draw their attention to us, because we have nothing; the solution is with the state.*“ Schließlich fasst der letzte gesprochene Satz im Film die gesamte Situation in *Sadad* zusammen: „*These days, we're afraid.*“ Anschließend daran werden die überlappenden Stimmen der Männer plötzlich in das laute Gackern der Hühner umgewandelt und die Kamera entfernt sich in Rückwärtsrichtung von ihnen. Schließlich positioniert AMIRALAY die Kamera am Haupteingang der leeren *Hühnerfarm* und nimmt den Moment auf, in dem das eiserne Tor des Hühnerfarmgebäudes zugemacht wird (vgl. Abbildung 48).



Abb. (48) Die *Hühnerfarm* in der letzten Szene
(Film: *Die Hühner* 1977)

5.3 Film III: Flut im Ba'ath's Land (2003)

Der Stellenwert dieses Films besteht nicht nur darin, dass er als das letzte Werk von AMIRALAY vor dessen Tod zu betrachten ist, sondern auch darin, dass *Flut im Ba'ath's Land* als eine dokumentarische Enthüllung von Syrien in der vermeintlichen politischen Epoche gilt.

Zunächst widmet sich der erste Teil des Kapitels der Dominanz der staatlichen Dogmen, indem herausgearbeitet wird, wie die Macht des Staates durch autoritäre Mechanismen ihren Diskurs im Raum illustriert. Anschließend geht das Aufmerksamkeitsfeld über die dargestellte Absolutheit der Staatsmacht hinaus, um die gesellschaftlichen Machthaber aufzudecken, die als sichtbare und/oder unsichtbare Akteure im Kontext des einzelnen Films ins Bild gesetzt werden. Schließlich wird der Versuch unternommen, auf das symbolische Potenzial des filmischen Orts hinsichtlich der Erzeugung eines machtrelevanten Filmraums einzugehen.

5.3.1 Die *Schule* als Materialisierung des ideologisierten Diskurses der Disziplin

Die Schule scheint in diesem Dokumentarfilm ein Ort des Sozialisierens, der Erziehung und der Disziplinierung von besonderer Art für die neue Generation zu sein. Bei genauerer Betrachtung der Schulsequenzen lässt sich allerdings feststellen, dass obwohl die inhaltliche Bedeutung als auch die vom Filmemacher verfolgten ästhetisch-gestalterischen Strategien dazu beitragen, die *Schule* als Raum der Disziplin zu schaffen. Es ist allerdings auf der einzelfilmischen Ebene nicht zu übersehen, dass die beiden Filme zu unterschiedlichen Epochen Syriens gehören, indem sich die variierenden Einstellungen zur Disziplin historisch herausbilden. Die Schule im Film *Flut im Ba'ath Land*, der im Jahre 2003 produziert wurde, zeigt nicht eine substantiell unterschiedliche Art der Disziplin, die der am Anfang der 1970er Jahre produzierte Film *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* darstellt, sondern er weist darauf hin, wie die Ökonomie der disziplinaren Macht über akkumuliertes, ideologisches Kapital verfügt und inwiefern die Disziplin nach etwa 30 Jahren an diesem Handlungsort kulminiert. FOUCAULT (1978:75ff.) plädiert für die lebhafteste Technologie der Machtverhältnisse in jeder Gesellschaft wie folgt:

„[I]n einer Gesellschaft wie der unsrigen –im Grund genommen jedoch in jeder Gesellschaft– wird der soziale Körper von vielfältigen Machtbeziehungen überzogen, charakterisiert und konstruiert, und diese Machtbeziehungen können sich weder auflösen noch stabilisieren noch funktionieren ohne Produktion, Akkumulation, Zirkulation und Funktionieren des Diskurses.“

Ausgehend davon, dass AMIRALAYS Kamera die Macht der Disziplin als ein Resultat dynamischer Verhältnisse von Körper, Sprache und Raum thematisiert, gestaltet und darstellt, ist es erforderlich, den Bedeutungen jener Verhältnisse nachzugehen, um die sich über dem Innen der *Schule* aufspannende Topologie „Materialisierung ideologischen Diskurses der Disziplin“ in Angriff zu nehmen.

Zunächst fällt auf, wie die von der Armee geforderten Disziplinmethoden einen Zugang in eine vom Staat regulierte Zivilinstitution finden. Ein erstes Beispiel dafür bieten der Schulhof und das darin kursierende Ereignis: die schulische Morgenversammlung.

Die Darstellung eines modellhaften Disziplinierungsprozesses befindet sich vor allem auf einer dem Schulgebäude inhärenten Raumfläche, die als Schulhof anerkannt ist (vgl. Abbildung 15). Die *Schule* bietet eine Darstellung mannigfaltiger Struktur der disziplinären Macht, indem deren ideologisches Kapital über zwei sich wechselseitig beeinflussende Diskurse verfügt: die militärisch ausgereifte und die auf dem Personenkult um den Präsidenten beruhende Disziplin. Die Handlungen, die dem filmischen Ort *Schule* die Bedeutungen der Herauskristallisierung der staatsideologiegeleiteten schulischen Disziplinierung zuschreiben, konstruieren eine semiotische Struktur, deren Elemente im Körper der Kinder und in deren Sprache verankert sind.

Hinsichtlich des Körpers lassen sich in der *Schule* zwei Dimensionen erkennen: Die obligatorisch von allen Schülern und Schülerinnen getragene Schuluniform und die hochentwickelte Form der militärischen Gebärde, welche die Schüler und Schülerinnen während bestimmter Ereignisse machen dürfen. Die Uniform (vgl. Abbildung 49) schafft nicht die Grundlage der disziplinären Macht in der Schule, sondern verfügt über symbolisches Kapital und einen kommunikativen Stellenwert (vgl. WIGGERICH & KENSY 2011). Hierzu scheint es legitim zu fragen: Warum sind die Schüler in diesem Film uniformiert? Aus welchen Gründen wird die Annahme abgeleitet, dass die schulische Uniform im Film mit militärischen Bedeutungen aufgeladen ist? Ist es nicht nur ein Zufall, dass die Schuluniform khakifarbig gefärbt ist, sodass sie mit dem Militäranzug der syrischen Soldaten im formalen Charakter übereinstimmt, oder sind noch ideologische Bedeutungen darin eingebettet? Diese Fragen werden von dem Schulleiter (00:33:08) beantwortet, wobei er erklärt, dass das militärische Verständnis der Disziplinierung ein integraler Bestandteil des Schulsystems in Syrien ist, wobei der Disziplinierungsprozess durch pädagogische Strategien (z. B. Militär-Unterrichtsstunde) zielgerichtet in Kraft treten kann: „*There is military education during first four years of secondary school; each class has one military education lessons a week.*“

Der militärische Klang der Disziplin hängt dennoch nicht unbedingt von den sogenannten „*military education lessons*“ ab, sondern spannt sich über dem alltäglichen Rhythmus der Schüler und Schülerinnen am Handlungsort *Schule* auf. In seiner Diskussion mit AMIRALAY gibt der Schulleiter (00:34:09) weiter bekannt, dass die militärische Methode der schulischen Disziplin durch das Tragen der Uniform keine reine nationale Erfindung ist, sondern ein Ensemble von Ideologien, die *Hafiz al-Assad* 1974 während seines Besuchs in der Demokratischen Volksrepublik Korea importierte: „*It's just like in the army; order is very strict in our schools. The inspiration for this system came to our brother-in-arms, our immortal guide Hafiz Al-Assad during a visit to democratic North Korea. This discipline was introduced during the presidency of our comrade brother Hafiz Al-Assad may his soul rest with Allah.*“ Dies begründet, warum die Schüler im Film *All-*

tagsleben in einem syrischen Dorf, welcher zwei Jahre vor dem genannten Besuch gedreht wurde, nicht mit Militäruniform auftreten.

Das Vorhandensein des von Nordkorea inspirierten Schuluniformmodells beschränkt dessen symbolische und kommunikative Bedeutung nicht auf den militärischen Aspekt, durch den der Uniformierte zum Ausdruck bringen soll, dass er bereit sein muss, sein Land gegen alle vermeintlich lauernenden Gefahren zu verteidigen, sondern die Uniform verkörpert auch die Ansprüche des Staates an eine sozial homogene Gesellschaft, wie der Schulleiter erklärt: (00:33:26) „*the aim of the uniform to eliminate any difference between students*“. Der schulischen Uniform kommt in diesem Zusammenhang noch eine soziale Bedeutung zu, indem durch die uniformierten Körper der Schüler und Schülerinnen der visuelle Ausdruck der Überwindung jeglicher sozialer Ungleichheit in der syrischen Gesellschaft entsteht, und wie der Schulleiter hinzufügt: : „*we must eradicate such disparity*“.

Um den ideologischen Diskurs im Film *Flut im Ba'ath's Land* effektiver und sinnvoller darzustellen, muss der Filmemacher die Momente finden, in denen die visuelle Artikulierung der Disziplin durch die militärische Uniform noch mit komplementären Handlungen, die auch symbolische Bedeutung haben, einhergeht. Die Kamera fängt diese Momente auf dem Schulhof und in den Klassenzimmern ein.



Abb. (49) Die militärische Uniform in der Schule
(Film: *Flut im Ba'ath's Land* 2003)

In Bezug auf den Schulhof (Ab 00:18:13) fällt auf, dass AMIRALAYS Kamera sich im Schulflur versteckt (vgl. Abbildung 50), der an den Schulhof durch ein gitterförmiges Tor angeschlossen ist, sodass die Schüler und Schülerinnen, die sich während der Morgenversammlung im Schulhof hintereinander aufreihen, vom Inneren des Schulgebäudes ins Bild gesetzt werden. Die schulische Morgenversammlung als filmisches Ereignis, das dem Handlungsort *Schule* unterworfen ist, lässt sich als eine Synthese aus militärisch geprägten Handlungen, welche sich in dem Gesagten (durch die verbale Äußerung) sowie in den körperlichen Verhaltensweisen der handelnden Personen (durch die körperliche Gebärde) entfalten, interpretieren. Während der Morgenversammlung ist sowohl das Sich-in-Reihen-Aufstellen der Schüler als auch das, was diese durch Parolen gemeinsam verbal zum Ausdruck bringen, im Film *Flut im Ba'ath Land* nicht nur schulische Handlung von minderer militärischer und ideologischer Bedeutung, die den Lehrer täglich dargeboten werden. Vielmehr werden diese Handlungen ritualisiert, indem die schulische Gemeinschaft neu definiert und mit neuen ideologischen Methoden der Disziplin ausgerüstet wird (ESCHER & ZIMMERMANN 2009: 32ff.). Die Handlungsstruktur auf dem Schulhof während der Morgenversammlung manifestiert eine hie-

rarchische Gestaltung der handelnden Personen, wobei die nebeneinander arrangierten Reihen der Schüler dem Klassensprecher und den Lehrern gegenüberstehen. Dem Klassensprecher ist die Aufgabe zugewiesen, seinen Schulkameraden Befehle zu geben; die Schüler wiederum müssen durch verbale Äußerungen und exakte körperliche Bewegungen das Befolgen jener Befehle zur Schau stellen. Die Lehrer dienen in dieser Szene als Beobachtungsmaschinerie der schulischen Morgenversammlung.



Abb. (50) Morgenversammlung auf dem Schulhof
(Film: *Flut im Ba'ath's Land* 2003)

Die gegebenen Befehle verfolgen die Taktik, dass sie von den beiden Parteien der Handlung nicht mit ausdrücklich imperativischem Akzent zum Ausdruck gebracht werden, sondern in Form von zweiteiligen Slogans bzw. eines Gelöbnisses, indem der Klassensprecher den ersten Teil davon ausruft, während die anderen Schüler den gesamten Slogan bzw. das gesamte Gelöbnis durch dessen zweiten Teil ergänzen müssen. So lautet der Slogan (00:18:19), der nichts anderes als der Slogan der Ba'ath-Partei ist:

Der Klassensprecher: „One Arab nation!“

Die Schüler: „With an eternal mission!“

Der Klassensprecher: „Our aims!“

Die Schüler: „Unity, liberty, socialism!“

Anschließend ist ein Gelöbnis, welches mit nationalistischen, an den Panarabismus gebundenen Ideologien aufgeladen ist, abzulegen. Auffällig ist dabei, dass die Schüler das Gelöbnis mit besonderer Gebärde, die an den weit bekannten Hitlergruß (vgl. Abbildung 51) erinnert, ablegen. Aus dem Gelöbnis müssen die Schüler explizit und in ritualisierter Handlungsweise ihre unreflektierte Bereitschaft zum Realisieren und Bewahren bzw. Verteidigen einer ideologischen Utopie bekanntgeben:

Der Klassensprecher: „Always be ready to build the Arab socialist united society and to defense it!“

Die Schüler: „Always ready!“



Abb. (51) Hitlergruß während des Ablegens des Gelöbnis in Morgenversammlung
(Film: *Flut im Ba'ath's Land* 2003)

Im Inneren der *Schule*, wo sich die Klassenzimmer und der Rechnerraum befinden, konstruieren die visuellen und verbalen Strategien, die der Staat zur Konstitution eines ideologischen Entwurfs der schulischen Disziplinierung verfolgt, fortschreitend die politische Topologie in der *Schule*. Es werden in den Klassenzimmern schulische Rituale dargestellt, in denen der Zusammenhang zwischen Politik und Ästhetik seinen Niederschlag findet. Die Kamera fängt dort die Momente ein, in denen die von RUSSELL (1938) determinierten traditionellen Methoden eine Verwendung für das Propagieren des Personenkults um den nationalen Führer und auch dessen Ideologie finden. Es sind die entscheidenden Momente des Sich-Herausstellens der dynamischen Gleichschaltung. Durch das Ausstellen der Bildnisse des politischen Führers von Syrien sowohl auf dem Raum im materiellen Sinne, sei es der architektonische Körper des Inneren der Schule oder der Körper einer Schülerin, als auch durch die Verzierung des Raums mit kleinen Fahnen des syrischen Staates bzw. von *Al-Ba'ath-Partei* (vgl. Abbildung 52), die der von Palästina entsprechen, entfaltet sich der politische Diskurs der Disziplin visuell im Raum und wird „die Sichtbarkeit des Politischen erzeugt und zum Ausdruck gebracht“ (MAREK 2007: 27).



Abb. (52) Darstellungsweisen des Personenkults in der Schule
(Film: *Flut im Ba'ath's Land* 2003)

Darüber hinaus ist ersichtlich, dass die disziplinierte Loyalität in Form des Personenkults nicht nur visuell, sondern auch auditiv wahrnehmbar ist. Dabei spiegelt die Aufführung der Hymne der Ba'ath-Partei während der Musikunterrichtsstunde (00:31:34) die Entschlossenheit des Lehrers wider, den stark ideologisierten Diskurs des Staates zu normalisieren und den uneingeschränkten bzw. bedingungslosen Gehorsam gegenüber dem Führer bzw. seinem politischen Gedankengut aus den Schülern herauszubringen. Die politische Ideologie taucht in diesem Kontext als Synonym für den *Commonsense* auf, wobei sie sich auf das Repertoire an unreflektierten, als selbstverständlich angenommenen Ideen bezieht und in keinem Verhältnis zu einer Diskussion steht (vgl. JACKSON 2003: 51). Dies wird vielmehr nachvollziehbar, wenn man die Lyrik der Hymne durchliest:

*„Arab youth raise and march to fight your enemies,
Raise your voice: “Long live the Arab Ba’ath”
We are peasants, workers and persistent youth,
We are soldiers; we are the voice of laborers,
We came from the roots of this land and pain from hearts,
We weren’t misers in giving sacrifice nobly.“*

Obleich es in der obigen Lyrik keinen Hinweis auf die Person des Präsidenten Hafiz al-Assad gibt, verknüpft die Aufführung der Hymne der Ba'ath-Partei implizite Konnotationen mit dem Personenkult. Die singenden und klatschenden gefilmten Figuren versuchen durch diese Handlung im Klassenzimmer die Kamera bzw. den Rezipienten zu überzeugen, dass sie an der politischen Ideologie der Ba'ath-Partei festhalten, und dass sie immer noch unbedingt an das glauben, was ihr ehemaliger Präsident glaubte. Der Personenkult um Hafiz al-Assad als politisch effektive Methode zur Machterhaltung kristallisierte sich im Mai 1971 in Syrien heraus, als das politische Zentralkomitee der Ba'ath-Partei ihn als *Qā'id-ul-Masīrah* (Führer des Marsches der Nation) einsetzte. Ab diesem Moment wurde die politische Ideologie der Ba'ath-Partei, die vor allem auf den Personenkult um Hafiz Al-Assad beruht, zum Dogma erhoben, an das sich die gesellschaftlichen Akteure in Syrien klammern müssen. BATATU (1999:176) kommentiert diesbezüglich über das Verhältnis zwischen der Partei und al-Assad: *„Its [...] ideology mirrors more his personal views than the aggregate thinking of its cadres. Loyalty to him has superseded the loyalty to its old beliefs.“* Die neuen Maßnahmen der Ba'ath-Partei generieren unter Hafiz al-Assads Führung einen ideologischen Raum, der sich vor allem im nationalen Bildungssystem niederschlägt. Der gemeinte ideologische Raum besteht aus Sub-Institutionen⁽¹⁾, anhand derer die Partei alle Kinder in Schulen bzw. alle Studierenden an den Hochschulen hierarchisch organisieren kann. Der Schulleiter erörtert (00:25:26), was der ide-

¹ Lisa WEDEEN (vgl. 1999: 161) erwähnt in ihrem Buch, dass die Mitgliedschaft in diesen Organisationen quasi obligatorisch sei. Ihnen wurde die Aufgabe zugewiesen, sich an Verwaltung bzw. Anordnung der militärischen Ausbildung sowohl in der Schule als auch an der Universität zu beteiligen. Darüber hinaus waren diese Organisationen als vertraute Instrumente seitens der Führerschaft von *Al-Ba'ath-Partei* sowie dahinterstehenden al-Assad-Clan, um Studierende zu rekrutieren.

ologische Raum ist: „*In our schools, when children are in primary school they belong to the Baath Vanguard; in their first year of secondary education they join another group the Revolutionary Youth organization. Later in the secondary cycle and at university youngsters join the National Union of Syrian Students. Naturally, all these organizations are supervised by the Baath Arab Party.*“ Die Schule wurde in *Flut im Ba'ath Land* als ein bereits von FOUCAULT (1976: 190 [1975]) beschriebener Mischraum benannt, der durch die materiellen und abstrakten Qualitäten der Disziplin konstruiert wird:

„[S]ie garantieren den Gehorsam der Individuen, aber auch eine bessere Ökonomie der Zeit und Gesten. Es handelt sich um Mischräume: sie sind real, da sie die Anlage der Gebäude, der Säle, der Möbel bestimmen; sie sind ideal, weil dieser Anordnung Charakterisierungen, Schätzungen, Hierarchien entsprechen.“

Was AMIRALAY in diesem Kontext dem Zuschauer vermitteln will, ist die Idee, die sich weit in den arabischen Ländern verbreitete, dass diese Länder von ihren Machteliten mit einer dünnen Schicht aus demokratischen Werten des modernen Nationalstaates bedeckt werden, unterhalb derer sich die reale, totalitäre Machtstruktur befindet, die tief verankert ist und deren Mechanismen aus patriarchalischen Ordnungen, engstirnigen Prinzipien und Gewalt aller Art gespeist werden. Die Machteliten nehmen dadurch die Bürger gefangen. Das Land erscheint aus dieser Perspektive dann eher als Gefängnis. SHARABI (1988: 7) formuliert diese Idee wie folgt:

“[I]n social practice ordinary citizens not only are arbitrarily deprived of some of their basic rights but are the virtual prisoners of the state, the objects of its capricious and ever-present violence [...] It is in many ways no more than a modernized version of the traditional patriarchal sultanate.”

Die Idee, dass Syrien als bauliche Abschließung vorstellbar ist, als geschlossener Raum mit gleichgeschalteter Staatsideologie, wird auch von AMIRALAY am Handlungsort in *Flut im Ba'ath's Land* filmisch umgesetzt. Die Handlungen, seien es körperliche oder verbale, und die visuelle Schilderung der Ausprägungen der *Schule* durch eine militärische Uniform und bildhafte Objektkonstruieren, wie bereits erläutert, die Topologie der politisch-ideologisch geprägten, schulischen Disziplin. AMIRALAY tendiert darüber hinaus dazu, seine politische Haltung ästhetisch umzusetzen, indem die Tatsache, dass der ideologische Diskurs der disziplinären Macht in der Schule und die materielle Struktur des Schulgebäudes einander übereinstimmend prägen, ins Bild gesetzt zu werden.

Die ästhetische Evokation der politischen Wirklichkeit wird im Film nicht nur auf der visuellen Ebene mithilfe der ikonographischen Qualität des Gitters, die auf eine Art materielle Grenze verweist, ergeben. Vielmehr wird die Kameraführung dabei mit der Handlung kombiniert: Während einer Arabischunterrichtsstunde lesen einige Schüler und Schülerinnen nacheinander kleine Abschnitte aus einem Text über die *Freiheit*; es handelt sich dabei um die Wichtigkeit der Freiheit für Menschen und Tiere. Als Beispiel

nimmt der Text die Katze, deren Besitzer diese am Ende des Textes freigelassen hat. AMIRALAY wollte den Moment des Freilassens der Katze herausheben und das Gesagte von dem wortwörtlichen Sinne lösen, indem die Rede nicht von der Katze, sondern metaphorisch von der gesamten syrischen Gesellschaft ist. Es fällt dabei auf, dass AMIRALAY in dem Moment, in dem die Schüler sagen, dass die Katze schnell das Zimmer verlässt, die Kamera auf die aufgehängten, bunten Fahnen und Bilder des Präsidenten Bashar al-Assad bewegt, sie nach rechts in das Innere des Klassenzimmers schwenkt und auf das gitterförmige Fenster des Schulflurs stößt. Man bleibt immer im Inneren; es gibt keinen Zugang nach außen in die Freiheit (vgl. Abbildung 53).



Abb. (53) Das Schulgebäude als Gefängnis
(Film: *Flut im Ba'ath's Land* 2003)

Dargestellt wird der Handlungsort *Schule* genau wie ein geschlossenes, bescheiden ausgestattetes und lebloses Gebäude, das nicht nur die Kälte und die Trübe im materiellen Sinne hervorruft. Vielmehr handelt es sich dabei um ein Amalgam aus den materiellen und abstrakten Ausprägungen des filmischen Handlungsorts, indem die oben genannte architektonische Qualität des Gebäudes die Monotonie der stattlichen Ideologie und des Alltagsrhythmus widerspiegelt. Beide Qualitäten scheinen dermaßen unabhängig voneinander, dass die Existenz der einen die der anderen voraussetzt; sie semantisieren implizit und explizit einander und bilden ein unveränderliches Konstrukt. Zugleich vermittelt AMIRALAY dem Rezipienten seine politische Vision, die sich darauf bezieht, dass der hegemoniale, ideologische Raum, den die *Al-Ba'ath-Partei* seit 1963 kreierte, räumlich allgegenwärtig und unendlich ist, sodass man sich ihm nicht zu entziehen vermag.

Ist die dogmatische Ideologie der *Al-Ba'ath-Partei* der einzige diskursive Antrieb für Disziplin in der *Schule*? Trotz der augenscheinlichen Anwesenheit der Mädchen in der *Schule* anhand der säkularen Diskurse der *Al-Ba'ath-Partei* weist die räumliche Verteilung der Schüler und der Schülerinnen auf die Dynamik der genderspezifischen Machtverhältnisse im Klassenzimmer hin, sodass die *Schule* als Begegnungsort von säkularem und islamischem Diskurs dargestellt wird. Als erste Anmerkung lässt sich folglich erkennen, dass sich ein Junge und ein Mädchen sowohl in der Grund- als auch in der Mittelstufe auf die gleiche Bank

setzen. In den Klassen der Grundstufe ist es auch auffällig, dass die Mädchen innerräumlich strikt von den Jungen getrennt werden, indem den Mädchen die Bänke auf der rechten Seite des Klassenzimmers zugewiesen werden. In Mittelstufenklassen bekommt die genderspezifische Verteilung eine andere Form, sodass sich die Jungen und die Mädchen zwar die gleichen Sitzseite teilen können, aber die Grenze nicht überschreiten, dass sie sich körperlich auf der gleichen Bank befinden können (vgl. Abbildung 54). Des Weiteren ist es auffällig, dass das räumliche Eindringen der Religion in die Schule nicht nur durch die geschlechtsspezifische Verteilung zustande kommt, die einen streng körperlichen Abstand zwischen Jungen und Mädchen garantiert. Vielmehr findet der religiöse Diskurs auf dem Körper der Schülerinnen durch das Kopftuch seinen Ausdruck. Es dient als „Ausweis moralischer Integrität“, durch das die Schülerinnen ihre gute Reputation behüten können (vgl. JÜNEMANN 2014: 16ff.). In der *Schule*, wo der Staat seinen säkular orientierten Diskurs der Disziplin auf dem Körper des Schülers bzw. der Schülerin durch einen Militäranzug verortet, sind die räumliche Verteilung und das Kopftuch mit einer Geste der Schwäche des säkularen Schulsystems zu betrachten. Die Ba’ath-Partei wurde wegen ihrer ehemaligen Vorgehensweise gegen das Tragen von Kopftüchern scharf kritisiert, sodass ihr die Adaption anti-islamischer Politik vorgeworfen wurde (vgl. ROY & NAFF 1989; HINNESBUSCH 2002).



Abb. (54) Genderspezifische Verteilung der Schüler und Schülerinnen im Klassenzimmer
(Film: *Flut im Ba’ath’s Land* 2003)

5.3.2 Der *Euphrat*, der Fluss, die Heimat

Wie schon angedeutet (vgl. Kapitel 4) gelten sowohl der *Euphrat-Damm* als auch der aus diesem aufgestaute *al-Assad-See* als hochentwickelte Projekte der wirtschaftlichen Reformation. Dem staatlichen Diskurs zufolge symbolisieren beide Projekte die historische Transformation zur Moderne, durch die das Euphrat-Becken zum „showcase of Ba’thi agrarian socialism“ (HINNESBUSCH 2002: 52) wird. Im Film *Flut im Ba’ath’s Land* gibt es zwei diametral entgegengesetzte Diskurse über den Euphrat als Heimat und Identität. Beide Diskurse repräsentieren die Vergangenheit des Ortes und vergleichen sie mit dessen Gegen-

wart aus widersprüchlicher Perspektive. Es wird in diesem Rahmen gezeigt, inwieweit die Identität eine Frage der Erinnerung im Allgemeinen und der Erinnerungen an die Heimat im Speziellen ist (vgl. MORLEY & ROBINS 2008 [1995]).

Der erste Diskurs wird mit in die Staatsideologie eingebundenen Konnotationen aufgeladen; er befindet sich in einem Text innerhalb des Schulbuchs, in Form von Worten, die sich auf der Landkarte im Klassenzimmer entfalten.

Der Schulleiter verkündet die Bedeutung von Heimat (Ab 00:21:08) und weist darauf hin, dass die Heimatliebe sich durch planmäßig von der Ba'ath-Partei durchgeführte Maßnahmen herauskristalisieren wird. Er erklärt, wie die Schule als staatliche Institution die Aufgabe übernimmt, den Schülern anzuerziehen, dass die Zugehörigkeit zur Heimat von einem ideologischen Motiv angetrieben werden muss:

„When we advocate the policies of the Baath Arab Socialist Party, these principles are planted in the minds of children like a fruit tree in good earth; these principles are implanted in children, who then learn to love their homeland and Arab nationalism, and to extol Unity, Liberty and Socialism. These principles teach them to love land of their birth, as one of our brothers-in-arms said may his soul rest with Allah “we will never relinquish a single plot of our land”.“

Der Schulleiter fasst die konzeptionelle Vorstellung der Heimat in einen ideologischen Rahmen, von dem die Liebe bzw. Zugehörigkeit zu ihr ausgeht. In diesem Kontext scheint sogar die Verbindung des Individuums mit seiner Heimat als politische Pflicht bzw. als staatlicher Befehl mehr als ein unterschiedlich definierbares Konzept zu sein. ROY und NAFF (vgl. 1989: 453) begründen die staatliche Orientierung an einer bestimmten ideologischen Modellierung der Heimat, die sich auf den Arabismus und nicht auf den Islam stützt, mit der heterogenen Struktur der syrischen Bevölkerung:

„Because of the heterogeneous nature of the Syrian population, one of the basic aim of education is to produce an average Syrian male with loyalties to state and party and to Arabism rather than to his region, group or sect.“

Die Modernisierung der syrischen Gesellschaft und die Aufhebung sowohl des nomadischen Lebensstils als auch der daran gebundenen Stammesgesetze sind seitens der Ba'ath-Partei unauflöslich miteinander verwoben. Eigentlich ist die Beseitigung der tribalistischen Struktur ein der Sozialpolitik der Partei inhärentes Hauptziel und wird als substantieller Bestandteil der Ba'ath-Partei-Verfassung von 1947 in Artikel Nr. 43 aufgeführt, der wie folgt lautet:

„Bedouin life is a primitive social status that undermines the national production and renders a large portion of the nation paralyzed. It is a factor that precludes the development and progress of the nation. The party is striving to modernize Bedouin life and give Bedouins lands

together with the cancellation of the tribal system and the enforcement of the State's laws on them."

Dieser Diskurs wird in der Schule wie im Folgenden dargestellt: AMIRALAY bewegt die Kamera langsam in ein Klassenzimmer (Ab 00:21:58). Ein Lehrer gibt einen kurzen geographischen Überblick über das Unterrichtsthema, bei dem es sich um eine Lektüre eines Texts über den Fluss Euphrat handelt. Dank einer aufgehängten Schulkarte von Syrien (vgl. Abbildung 55) zeigt der Lehrer den Schülern, wo die wichtigsten Staudämme am Euphrat liegen, nämlich die Dämme von Euphrat und Tischrin (*Oktober*). Anschließend lesen einige Schüler kleine Abschnitte aus dem gesamten Text vor, dessen Titel *Lebensgeschichte eines Flusses* lautet.



Abb. (55) Karte von Syrien im Klassenzimmer
(Film: : *Flut im Ba'ath's Land*)

Der Text beginnt mit der Bestimmung des historischen Moments, in dem der Fluss während der offiziellen Öffnung des Euphrat-Damms am 05. Juli 1974 die Schwelle zur Modernisierung überschritt (00:23:28):

„On the 5th. July, the Euphrates moves into his new school to learn to read and write and to make love in a modern way with the fields and trees. On the school doorstep, the president Hafiz al-Assad grabbed from the river his cloak of clay and cut his hirsute hair and his long nails; he gave him some green ink, a pen and a notebook so he could being his new story as a modern river.“

Der Text setzt sich mit dem Fluss Euphrat aber nicht ausgehend von seinen geomorphologischen Eigenschaften auseinander, sondern von einem metaphorischen Stellenwert, den er mittels ideologischer Semantisierung gewinnt. Diesbezüglich ist dabei auffallend, wie der schulische Text ein Topos herauszukristallisieren versucht, wobei die gemeinte Wildheit des Flusses in seinem natürlichen Verlauf mit den Ausprägungen des an ihm ansässigen quasi-wilden Menschen übereinstimmt. Der Text konstituiert den Euphrat als Mythos und betrachtet ihn vor der Errichtung des Staudamms bzw. Stausee als unberührte, vom prämodernen und angeborenen Menschen besiedelte Natur. Bei der Ankunft von Assad, der als auf-

klärerischer Herrscher bezeichnet wird, wird das Schicksal des natürlichen Flusses auf ewig geändert. Der Bau des Euphrat-Dammes und der Stausee am Fluss soll den Schülern einen schlagenden Beweis bieten, wie al-Assad mit der wilden und unkontrollierbaren Natur handelt und sie bändigt, sodass der Euphrat-Fluss von ihm „als ökonomisches Gut bewertet und danach [seine] Verwendung bestimmt [wird]“ (ESCHER 2012: 240). Aus dem Text lässt sich eine semantische Konstruktion des Raums mit der Konnotation von Männlichkeit und Weiblichkeit bzw. Herrscher und Beherrschten herauslesen. al-Assad, dem in diesem Kontext die Bedeutung des Herrschers, des Eroberers und nicht zuletzt des hegemonialen Mannes¹⁾ zukommt, steht dem Euphrat, der als Beherrscher, „zu erobernder Raum“ und als Frau (vgl. WASTL-WALTER 2010: 39) verstanden werden kann, gegenüber. Darüber hinaus bekräftigt das Benennen des künstlich entstandenen Sees nach *Hafiz al-Assad* die semantische Konstruktion des Euphrats. In diesem Zusammenhang lässt sich das Lesen der Schulkarte vor dem Beginn mit der Textlektüre nicht nur als einleitendes Verfahren interpretieren, durch das der Lehrer den Schülern einen visuellen Zugang zum textgebundenen Wissen gewährleisten kann, wobei der geographische Rahmen des Unterrichtsthemas lokalisierbar ist. Vielmehr kann die Schulkarte in diesem Kontext in eine aussagekräftige Korrelation mit der männlichen Semantisierung von al-Assad als Eroberer gebracht werden. Die kulturelle und ökonomische Eroberung des Euphrats wird als Zeichen des nationalistischen Sieges angesehen, auf den folgt, dass ein neuer Mensch geboren ist: *der Mensch des Euphrats*, der kultiviert, modernisiert und ideologisiert ist: „*On the 5th July was born in Syria the Euphrates Man, the man of victory. Remember this date.*“

Diese metaphorische Konstruktion des *Euphrat* wurde 1970 von AMIRALAY selbst teilweise filmisch umgesetzt. Bevor der Filmemacher seinen zweiten Dokumentarfilm *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* drehte, hatte er die Ansichten der Ba'ath-Partei vertreten, wobei er seine erste Propaganda-Dokumentation namens *Film Essay on the Euphrates Dam* (1970) der Verehrung der von der Ba'ath-Partei adoptierten Sichtweise der Modernisierung widmete. Von dieser enthusiastischen Haltung hat er sich später abgekehrt.

Der Film *Flut im Ba'ath's Land* beginnt mit einer Originalsequenz aus diesem Propagandafilm. Die aus kurz geschnittenen Einstellungen zusammengesetzte Sequenz besteht aus zwei Segmenten, die wiederum zwei widersprüchliche, aber miteinander verwobene Situationen darstellen.

¹⁾ In Anlehnung an CONNELL (2005: 77ff.) werden nicht alle Männer unbedingt an die Kategorie Hegemonie gekoppelt. Es lässt sich zwischen *hegemonialer* und *nicht hegemonialer* Männlichkeit unterscheiden. Unter der ersten Konzeption versteht man „*the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of legitimacy of patriarchy, which guarantees [...] the dominant position of men and the subordination of women*“ (ibid. : 77). Als Beispiel für die nicht hegemoniale Männlichkeit lassen sich die homosexuellen Männer anführen. Diese Gruppe leidet unter dem diskriminierenden Diskurs heterosexueller Männer, der sich in der alltäglichen Praxis in mannigfaltiger Art erwiesen wird, wie z.B. das politische Ausschließen, der kulturelle Missbrauch, Gewaltakten in öffentlichen Räumen, ökonomische Diskriminierung o.Ä. (ibid. 78). Sie werden marginalisiert, unterdrückt und deshalb oft verweiblicht werden (vgl. WASTL-WALTER 2010:)

Erstens (vgl. Abbildung 56) nähert sich die Kamera mithilfe von Detailaufnahmen einem alten Mann, der anscheinend aus der Euphrat-Region stammt; sie nimmt ihn ins Visier, sodass lediglich bestimmte Körperteile von ihm dargestellt werden: verzerrte Zehen, ein zerknittertes Gesicht, rauer Hand und schrundige Fersen. Die Detaileinstellungen zeigen die brutalen Auswirkungen der Natur auf den hilflosen Körper des Bauern. Darüber hinaus weist die Gesichtsaufnahme des Bauern darauf hin, dass er mit einem erschöpften und machtlosen Blick auf den ihm gegenüberstehenden Raum starrt. Anschließend daran dreht sich die Kamera um ihre eigene Achse und es entsteht dadurch eine Panorama-Aufnahme des dürren Erdbodens. Die Einstellung der Bodenrisse zeigt, was der Bauer selbst sieht; sie scheint als POV-Shot des Bauern selbst. Diese Bilder werden inzwischen mit AMIRALAYS Kommentar (00:00:22) synchronisiert, mit dem er die Motive für die Produktion des *Propagandafilms* rechtfertigt, sodass ausgehend von der Tatsache, dass Syrien den Weg zur Moderne um jeden Preis und mit allen Mitteln finden muss und er es daher passend fand, den Bauarbeiten des *Euphrat-Damms* einen kurzen Dokumentarfilm zu widmen: „In 1970 I was a firm advocate of the modernization of my homeland Syria so much so that I dedicated my first film to praise one of achievements of the Baath party, the building of the Euphrates dam.“



Abb. (56) Situation A: Der alte Bauer und der dürre Boden
(Film: *Flut im Ba'ath's Land* 2003)

Unmittelbar daran anschließend entfaltet sich der Moment der Änderung durch eine Reihe von Einstellungen, welche die Aufbauarbeit des Euphrat-Damms darstellen (vgl. Abbildung 57): Ein Hochlöffelbagger gräbt den Boden aus und belädt damit einen daneben stehenden Lastwagen; ein sich um seine eigene Achse drehender, riesiger Kran, der durch die Oberperspektive der Kamera als Gigant aus Eisen gezeigt wird; ein Bauarbeiter klammert sich an die sich ins Unendliche erstreckenden Baustangen, integriert sich in seine Welt, zu deren Konstruktion er beiträgt, und sieht dank der Weite-Aufnahme sowie der Kamera-

perspektive von unten aus, als ob er wirklich „eine Schraube an den Maschinen“ (AMIRALAY 2006d) sei. Eine dramaturgische Funktion kommt der aus der Region stammenden Musik zu, indem die Bilder, in denen die gefilmten bewegenden Objekte gezeigt werden, mit den durch das Zusammenspiel von *Nay* und Rahmentrommel erzeugten lebhaften Rhythmus in eine Übereinstimmung gebracht werden. Die Übereinstimmung von Bild und Ton wird von AMIRALAY als Abgrenzungssignal von dem, was der Rezipient in dem vorherigen Segment sieht, von der Wildheit, Dürre und Machtlosigkeit deutlich.



Abb. (57) Situation B: Aufbauarbeiten des *Euphrat-Damms*
(Film: *Flut im Ba'ath's Land* 2003)

Der Voice-over-Kommentar von AMIRALAY gibt hinterher bekannt, dass sein politischer Standpunkt, der zu dieser Zeit dem politisch-ideologischen Paradigma der *Al-Ba'ath-Partei* entsprach, irrig war, und dass er seine Entscheidung, der Modernisierung à la die Ba'athisten eine filmische Dokumentation zu dedizieren, für falsch hält (00:01:38): „*Today, I blame my self for what I did.*“

Die Mythen der ausgerotteten, wilden Vergangenheit bzw. der gesegneten Transformation zu einer modernisierten Gesellschaft, die ihre semantische Wirksamkeit sowohl durch eine metaphorische Sinnkonstitution des Euphrats im schulischen Lehrbuch als auch durch die filmische Ästhetisierung desselben Orts bzw. derselben Metaphorisierung entfalten, gewinnen eine völlig andere Bedeutung, wenn die Kamera sich in *al-Assad-See* bewegt (vgl. Abbildung 58).

Dieser Ort wird im Film dreimal eingesetzt. Dort befindet sich ein Mann, der über die Geschichte des Euphrats erzählt. Dem Mann wird diese Rolle im Film nicht nur zugewiesen, weil er aus der Region bzw. von dem Drehort stammt. Vielmehr schreibt AMIRALAY ihm eine symbolische Bedeutung zu, sodass dieser Mann „*das syrische Gewissen [repräsentiert]*“ (AMIRALAY 2006d).

Zusammenfassend ruft er sich alles, was er selbst und sein Dorf vor, während und nach dem Errichten des Euphrat-Damms und al-Assad-Sees erlebte, ins Gedächtnis zurück. Sowohl die persönlichen Erinnerungen, die der Mann AMIRALAY verbal mitteilt, als auch die Kameraführung semantisieren den Handlungsort

al-Assad-See und schreiben ihm politische Bedeutungen zu. Sie verwandeln die narrative Funktion des al-Assad-Sees von einem beliebigen Hintergrund in ein Symbol der überfluteten Heimat und verwurzelten Identität. Zu Beginn der Sequenz wird der al-Assad-See mithilfe von Weitaufnahme dargestellt, indem diese drei bescheidende Elemente umschließt: die Tyrannei des Wassers, die dünne Uferlinie, die sich als schmaler Streifen am Horizont des Sees entlang erstreckt, und den in einem kleinen Kahn sitzenden Mann, der so klein dargestellt wird, dass er kaum identifizierbar ist. Einhergehend mit der Weitaufnahme beginnt der Mann die Erzählung über den Ort seiner Geburt (00:02:48):

„We were born and raised in the villages in the Euphrates valley. One day, they came and filled in the lake. We watched our homes submerge and be wasted away, taking all our memories with them.“

Im Gegensatz zur symbolischen Bedeutung, die dem Euphrat sowohl in der Schule als auch in der filmischen Darstellung der Originalsequenz als Zeichen der Transformation von der Wildheit zur Moderne zukommt, bezeichnet die obige Aussage des Mannes den al-Assad-See als exotischen Ort, an dem sowohl die sich entlang des Flusses Euphrat befindenden Dörfer als auch die daran fest gebundenen intimen Erinnerungen, die Kultur und die existenziellen Gefühle von Geborgenheit und Sesshaftigkeit durch eine künstliche Wasserfläche ersetzt wurden. Die differenzierten Größenverhältnisse zwischen Mann und See, die dank der Weitaufnahme hervorgerufen werden, verstärken den Eindruck der Verlorenheit bzw. der Einsamkeit *des Menschen des Euphrats*, nachdem die Moderne seine einheimische Identität gnadenlos ausgesaugt hat.

Danach wird mit einer Großaufnahme eine emotionale Nähe zu dem erzählenden Mann erzeugt. Der Mann bedeckt seinen Kopf mit einer rot und weiß gemusterten Kufija, sodass man nur den Vorderteil seines Gesichts sehen kann. Inzwischen erörtert er weiter, inwiefern die Verortung der überfluteten Wohnungen sich in das kollektive Gedächtnis der Einwohner gegraben hat, sodass er beispielsweise immer noch fähig ist, anhand seiner kognitiven Karte genau zu finden, wo sich seine überflutete Wohnung befindet. BACHELARD (2003:36) beschreibt die Rolle der Erinnerung bei Aufrechterhalten von verlorenen Räumen: *„[...] selbst wenn man die Dachstube verloren hat, immer wird es war bleiben, dass [sic!] man einen Speicher geliebt hat, in einer Dachstube gelebt hat.“* Des Weiteren verraten die Aussagen noch einen weiteren Stellenwert, den die überflutete Heimat über die Geborgenheit und Sicherheit hinaus gewinnt:

“We can still recall the spot where each house stood. My house, for example, was here, under this stretch of water. There’s no trace of it. If they had dug under each of our homes they would have found remains and relics dating from Islamic Era and even the Stone Age. [...]. Our village Habuba was the first fixed settlement in History. Man’s first attempts to farm and live off the fruits of his labor and his transition from hunting to agriculture took place in this region. This region is as old as history itself.”

Seiner Heimat kommt ein universaler, in den tiefen Schichten der Menschheitsgeschichte verwurzelter Stellenwert zu. Sie ist der Ort der akkumulierten Geschichte, der historischen Originalität und des ur-

sprünglichen Übergangs zur Landwirtschaft und Niederlassung. Anschließend daran wird die Wasserfläche des al-Assad-Sees in einer Nahaufnahme dargestellt. Dabei scheint die Situation zu entstehen, dass die Kamera vergeblich danach sucht, der gemeinten Heimat auf die Spur zu kommen.

Die ideologischen Werte, die die Ba'ath-Partei mitgebracht hat, schufen nicht nur einen mythischen Raumentwurf des Euphrats, mit dem eine moderne Weltanschauung zusammenhängt, sondern überfluteten die alte, durch Tradition und Rückständigkeit geprägte Welt und richteten den ehemaligen, üblichen Alltag ein.

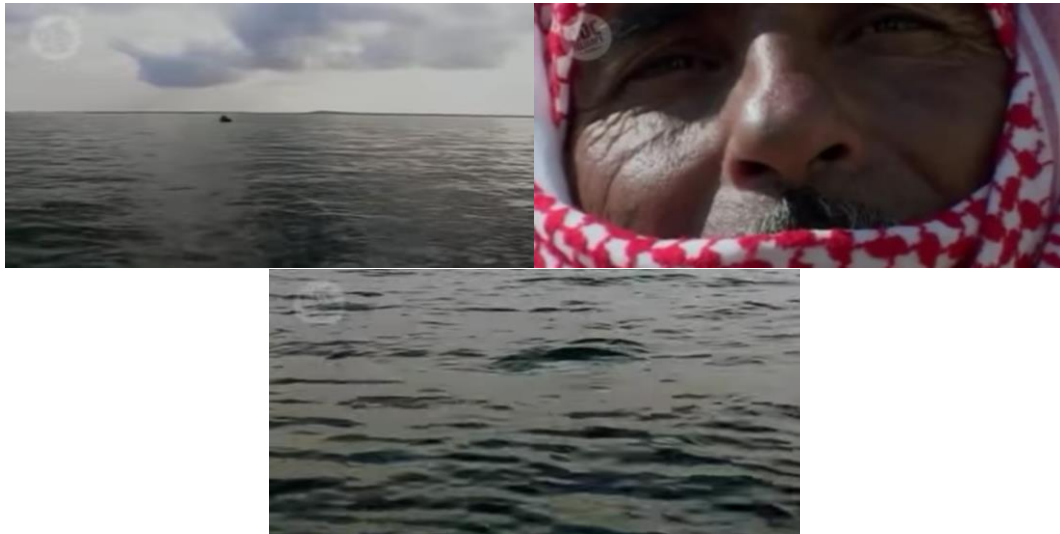


Abb. (58) *Al-Assad See* als Ort der überschwemmten Heimat
(Film: *Flut im Ba'ath's Land* 2003)

Bevor sich die Kamera in das Dorf El-Machi bewegt, stellt AMIRALAY nochmals den *al-Assad-See* in Weiteinstellung dar (vgl. Abbildung 59). In dieser Einstellung ist zu sehen, dass der Bauer mit dem Kahn über den See rudert, als würde er den Handlungsort verlassen und in das Dorf gehen. Inzwischen scheint es, dass der al-Assad-See in einen heftigen Sturm geraten wird; der Himmel ist schwarz bedeckt und das dumpfe Geräusch des Donners grollt. Unter Zuhilfenahme dieser visuellen und auditiven Elemente wird eine furchtbare und schreckliche Atmosphäre geschaffen. Dieser Eindruck bleibt, wenn die Kamera das Dorf El-Machi am bewölkten Nachmittag mithilfe einer Totalaufnahme zeigt (vgl. Abbildung). Für AMIRALAY ist der *al-Assad-See* das Zentrum des Übels, um das herum sich Syrien ausdehnt. Hervorgehoben wird dies nicht nur durch die ästhetische Darstellung, sondern auch durch verbale Zuschreibungen mittels AMIRALAYS Kommentars (00:06:03):

„Around Lake of Assad, stretches a new country, its name Syria of Hafiz al-Assad. I chose one of the villages from this new land. This village, its inhabitants, and even its source of water all go under the name “El-Machi”. [...], this important figure of El-Machi is representative of a country that the Baath Party has been building over the past forty years without respite.“



Abb. (59) *Al-Assad See* und die Ansicht des Dorfs *El-Machi*
(Film: *Flut im Ba'ath's Land* 2003)

Bevor der Film zu Ende geht, kommt *al-Assad-See* wieder zum Einsatz (ab 00:41:34). Die Bedeutungszuschreibung des filmischen Raums erfolgt hier in gegensätzlicher Richtung, indem die bereits am Anfang des Films topophilie-auslösenden Äußerungen des verummten Mannes durch eine topophobische Semantisierung ersetzt werden (00:41:45):

„Most superficial things are easily forgotten, but our present-day situation is etching itself deeply into our history. Of course, our children don't realize this; they think this lake has always been there. We tell them the Euphrates used to be different, that it flowed through the valley, that people swam in it and strolled along its banks. They can't even swim now; they're all scared of drowning in the lake. It's the first time, Euphrates has changed in such a way. It's not a river any more, there is no river any more. It's gone, vanished. This is a sea.“

Das grausame Schicksal, das einige am *Euphrat-Fluss* liegende Dörfer traf, hat sich in das Gedächtnis des verummten Bauern eingebrannt. Beide Diskurse definieren und betrachten den *Euphrat-Fluss* und -*Damm* sowie den *al-Assad-See* als einheitliche Raumstruktur, die materiell existent und konkret auf der Schulkarte lokalisierbar ist. Zum Streitgegenstand wird die symbolische Bedeutung dieser räumlichen Einheit. Die semantische Bedeutungszuschreibung und die ästhetische Gestaltung der filmischen Handlungsorte bilden eine symbolische Struktur, die sich aus gegensätzlichen Auseinandersetzungen um Vergangenheit und Gegenwart zusammensetzt, die sich in der widersprüchlichen Bestimmung der Kultur, der Identität und der Selbstidentifikation manifestiert. Das Materielle des Handlungsorts *al-Assad-See* überlappt sich mit dessen symbolischer Bedeutung. Für den verummten Mann ist der *Euphrat* nicht nur ein Fluss, an dem sich sein Wohnsitz befindet. Aus seinen Aussagen lässt sich herauslesen, dass das Verschwinden der gewöhnlichen sozialen Verortung in der Heimat, die seinem subjektiven Verständnis bzw. seiner individuellen räumlichen Erfahrung entsprechend als kleine und ruhige Dörfer am *Euphrat* geschaffen ist, und der Verlust der daran gebundenen Ordnung dazu führen, dass die Bedingungen für ein Leben in der neuen Gesellschaft sowie für die Anpassung an die Werte der Moderne nicht vorhanden sind (ESCHER & WEICK 2004: 253). Die beiden Diskurse schreiben dem *Euphrat* eine kulturelle, an Identität gebundene Bedeutung zu. Einerseits der schulische Text und die zu Beginn des Films dargestellte Originalsequenz des *Euphrats* und andererseits die Vergegenwärtigung des verummten Mannes konstruieren in widersprüchlicher Weise den *Euphrat* als Ort der Identität: der erste den *Euphrat* als mythisierte

wilde Natur, die mit weiblicher Konnotation verbunden ist und die von dem Herrscher mit seiner männlichen Gewalt gebändigt wurde, um die alte prämoderne Identität durch einen modernisierten, sich auf Technik stützenden Identitätsentwurf zu ersetzen. Demgegenüber betrachtet der andere Diskurs die vergangene Identität als verwurzelt, ursprünglich und einheimisch. Von dem Standpunkt des verummten Mannes aus war der Preis der vermeintlichen Moderne sehr teuehochr, weil sie seinen Alltagsrhythmus vernichtete und seine Identität auslöschte (vgl. BERMAN 1988: 15). Die Flut der Modernisierung dominiert die Landschaft, während der Mensch schrumpft und das rettende Ufer weit und schmal zu sein scheint.

5.3.3 Akkumulation autoritärer Mächte in *Al-Madafah*

Im Film *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* wird geschildert, wie *Al-Hefl*, als tribalistische Allianz mit einem einheitlichen politisch-ökonomischen Ziel, ihre Macht in der Region durch Aneignung der Bauerneiigentümer von Grundstücken ausübt, und wie sie in diesem Zusammenhang ein politisches Modell verkörpert, nach dessen Auflösung das theoretische Dogma der *Al-Ba'ath-Partei* angestrebt wird.

Im Film *Flut im Ba'ath's Land* trifft AMIRALAY einen alten Mann namens *Diab El-Machi*, der die Stellung als einheimischer Stammesscheich, als *Mughtar* des Dorfs, dessen Name aus seinem Familiennamen hergeleitet ist, und als hochbetagter Parlamentsabgeordneter gleichzeitig inne hat. In diesem Sinne verkörpert Diab eine duale, widersprüchliche Art der Macht: die durch Institutionen modernisierte säkulare Macht des Staates und die reaktionäre, aus den einheimischen Sitten abgeleitete Macht des Stammes. Obwohl der *Mughtar* und der Scheich in Syrien als Ehrentitel für die Vertreter der Macht des Staates in den ländlichen Gebieten gelten (vgl. ROSENFELD 1983), verweisen die Aussagen von *Diab* implizit und explizit auf die Verhältnisse zwischen Staat und Stamm. AMIRALAY inszeniert das Interview in *Al-Madafah* von *Diab*. Zuerst spielen sowohl die ästhetischen Strategien mithilfe der Lichtgestaltung und der Mise-en-scène als auch die Handlung, die ein alter *Mughtar* in Form von verbaler Äußerung durchführt, die entscheidende Rolle bei der Semantisierung von *Al-Madafah*.

Der Filmemacher arrangiert den filmischen Ort charakteristischerweise mithilfe von Low-Key-Ausleuchtung, indem die Ausprägungen von *Al-Madafah* verwischt werden und der Ort wie ein dunkles Vakuum aussieht, wo der *Mughtar* das Interview mit AMIRALAY inszeniert. Der Raum verfügt über alles, was ein typischer Beamter in Syrien benötigt: ein Telefongerät und ein aufgehängtes Bildnis des Präsidenten *Hafiz al-Assad* (vgl. Abbildung 60).



Abb. (60) *Al-Madafah als dunkles Vakuum*
(Film: *Flut im Ba'ath Land* 2003)

Zunächst ist in einer halbtotalen Einstellung der gesamte Körper des stehenden *Mughtars* zu sehen. Diese Aufnahme verweist auf einen Stammesscheich, dessen beduinische Identität sich durch ein gepflegtes arabisches Kostüm ankündigt. Inzwischen stellt der *Mughtar* sich dem Rezipienten vor und teilt die Tatsachen mit, die seiner Persönlichkeit außergewöhnliche Charakteristika verleihen sollen (ab 00:07:04):

„I’m Diab el-Machi, born in 1922 [...], I’m from the village of El-Machi, I’ve been a Member of the people’s Assembly since 1954 without interruption. According to Radio Monte Carlo the longest-serving parliamentarians in the world are: a Frenchman for fifty-one consecutive years and me, Diab el-Machi, for forty-nine years. With my new term of office of four years, I’ll have been 53 years in parliament, thus becoming longer-serving than him.“

Des Weiteren beabsichtigt AMIRALAY durch die Darstellung des *Mughtars* mithilfe einer halbtotalen Einstellung, das Telefongerät in das Bild mit einzubeziehen. Der *Mughtar*, der die stereotypische Figur eines einflussreichen Beamten in Syrien vertritt, und das Telefongerät, das als Indiz für Kommunikation fungiert, dienen im Kontext der dargestellten Sequenz als Symbol für ein weit bekanntes Netzwerk der Korruption, das *Wasta*¹ heißt. Die Darstellung des *Mughtars* als Erzeuger von *Wasta* wird nicht nur durch das

¹ Unter *Wasta* (Ara. واسطة; dt. Mittel/Medium) versteht man eine Form der tief verankerten Korruption innerhalb der staatlichen Apparate, die zu einem lebenswichtigen Element im Alltagsleben in Syrien wurde, durch das viele Geschäfte reibungslos erledigt werden (vgl. MEYER 2004). *Wasta* oder „vitamin W“, wie die Syrer es lieber nennen (vgl. COMMINS & LESCH: 2014: 97), gilt als eine geheimnisvolle Machtstruktur in Syrien, die auf persönlichen Kommunikationen zwischen Machthabern und Machtunterworfenen beruht, deren Dynamik entweder familiäre

Telefon hervorgerufen, sondern wird auch durch die Aussagen seines Neffen, der im Film nichts anderes als der Schulleiter selbst ist, bestätigt (ab 00:17:42): „*I was transferred to the school from my village of El-Machi thanks to my uncle Diab El-Machi, because I’m originally from here and they needed me.*“ Darüber hinaus versucht der *Mughtar* in seinem Gespräch mit AMIRALAY das Image des verstorbenen Präsidenten aufzuputzen. Er übt den Personenkult um den Herrscher dadurch aus, dass er sich alle Ereignisse, welche die persönliche Beziehung mit ihm erklären, ins Gedächtnis zurückruft.

Es ist auch zu bemerken, dass die Inszenierung der Sequenz von *Al-Madafah* nicht durchgehend mithilfe von Low-Key-Beleuchtung durchgeführt wird. Während seiner Erzählung von den blutigen Ereignissen gegen die Muslimbrüder Anfang der 1980er Jahre, durch die der *Mughtar* von der Rolle der Gemeinschaft im Dorf *El-Machi* dabei berichtet, stellt AMIRALAY das beleuchtete *Al-Madafah* dar. Hier lassen sich die Ausprägungen des filmischen Orts erkennen: Männliche Einheimische von unterschiedlichen Altersgruppen sitzen nebeneinander, aufgehängte Bilder von *Hafiz al-Assad* und seinen Söhnen, dem Präsidenten Baschar und seinem verstorbenen Bruder Basil, nebeneinander gestellten traditionellen Kaffeekannen und Schischas (vgl. Abbildung 61). Neben diesen Bildern wird die folgende Aussage des *Mughtars* übertragen (ab 00:10:18):

„*I didn’t falter when the Muslim Brothers rose against the power. I descended on the streets of Menbej with a hundred armed men. Everything was shut in Mebbej, in Aleppo too. Our children went out onto streets to acclaim the President and wish him a long life. People looked at them wondering if they had gone insane, because killings were on the increase. The next day, all the shops were open again; the news took only two hours to reach the President. He sent Colonel Idriss and Colonel Nahar from the State Security to see us. They told us they had come in the name of President to thank us for our patriotism.*“

Mit Rat und Tat stehen die Stämme dem Staat in seinem Konflikt gegen die militante Rebellion der Islamisten in Syrien zur Seite. Die Unterstützung der lokalen Stämme des zentralistischen Staatsapparates wird von dem *Mughtar* als Tour de Force angesehen, für die der *Mughtar* dankerfüllte Worte von der politischen Führerschaft in Damaskus erhält. In diesem Zusammenhang ist es ersichtlich, dass die Aussagen des *Mughtars* über den oben aufgeführten Konflikt mit den Bildern von *Al-Madafah*, das anhand der normalen Ausleuchtung dargestellt wird, einhergehen, indem der Zuschauer *Al-Madafah* als komplexe Machtstruktur identifiziert, deren mögliche Dynamik zugleich patriarchalisch, tribalistisch als auch auf dem Personenkult um *al-Assad* beruhend interpretiert werden kann. Der Staat lebt in enger Symbiose mit dem Stamm; jeder profitiert vom anderen, um die Überlebenschancen zu garantieren.

und/oder freundschaftliche Bande oder Bestechung sein kann (vgl. REPUGGI & WALKER 2005: 545; SADOWSKI 1988:168).



Abb. (61) *Muchtar mit seinem Clan in Al-Madafah*
(Film: *Flut im Ba'ath's Land* 2003)

Angeichts der Narration von *Flut im Ba'ath's Land* ist zu erwähnen, dass AMIRALAY dem *Muchtar* eine entscheidende Rolle zuschreibt. Im Film stellt sich *Diab* dem sich verummten Bauern vom *al-Assad-See* gegenüber. Die Charakteristiken beider Figuren spiegeln widersprüchliche Seiten der syrischen Gesellschaft wider: der Bauer als Symbol der emotionalen Verbindung mit der unwiderruflich verlorenen Heimat bzw. Identität und der *Muchtar* als Symbol für die dekadenten Züge in dem politischen System. Aus diesem Grund schafft AMIRALAY durch den stilistischen Einsatz der Lichtgestaltung einen filmischen Raum, der seinen subjektiven Vorstellungen entspricht, indem die Verortung des dunklen Charakters von *Muchtar* zum schwarzen Vakuum geeignet ist. *Al-Madafah* kommt symbolische Bedeutung zu, indem es als Ort der Akkumulation facettenreicher, autoritärer Machtverhältnisse fungiert. Die Aussagen von *Diab* verweisen insgesamt darauf, dass der Status als Abgeordneter als Ehrentitel fungiert, während seine wahre Macht sich aus den traditionellen Positionen, die er bekleidet, herleitet, nämlich als einflussreicher Scheich und als daran gebundener *Muchtar* des Dorfs *El-Machi*.

5.3.4 Auf dem Weg zum islamistischen Gottesstaat?

Der symbolische Einsatz des *Minaretts* mit einem implizit politisierten Attribut, das die subjektive Vorstellung des Filmemachers zum Ausdruck bringt, schlägt sich im Film *Flut im Ba'ath's Land* nieder. Bei diesem Film ist bemerkenswert, dass die Kamera das Innere der Moschee nicht betritt. Die Darstellung der Moschee bleibt auf die Inszenierung des *Minaretts* beschränkt. Es wird im Film nur zweimal gezeigt, am Anfang bzw. am Ende. Zu Beginn stellen zwei aufeinanderfolgende Einstellungen (ab 00:01:30) das *Minarett* zur Schau (vgl. Abbildung 62). Während der Darstellung des *Minaretts* in Weiteinstellung taucht ein Kommentar von AMIRALAY auf, mit dem er begründet, warum der Film *Flut im Ba'ath's Land* gedreht und produziert wird. Sobald die Kamera das *Minarett* in Naheinstellung zeigt, lassen sich Voice-over-Stimmen der schreienden Schüler und Schülerinnen hören, die die Parole der *Al-Ba'ath-Partei* während der Morgenversammlung ausrufen.



Abb. (62) *Das Minarett* zu Beginn des Films
(Film: *Flut im Ba'ath's Land* 2003)

Mit dem *Minarett* beendet AMIRALAY den Film (ab 00:45:28). Dabei fällt auf, dass die Kamera sich mit dem *Minarett* als unbekannter, bedenklicher Gegenstand benimmt. Sie zeigt es erst in einer Weiteinstellung, dann nähert sie sich ihm durch Detail-einstellung und schließlich distanziert sie sich wieder von ihm durch Weiteinstellung (vgl. Abbildung 63). Inzwischen ist auf der Ton-Ebene *al-Adhān* zu erkennen.

Sowohl zu Beginn als auch am Ende des Films zeigt sich deutlich, dass die Kamera innerhalb eines nicht ausgeleuchteten Zimmers stationiert ist. Die Position der Kamera kreiert eine zeitlich-räumliche Synthese von Hier und Gegenwart, der eine dunkle bzw. dystopische Bedeutung zukommt. Das offen bleibende Fenster wiederum dient als einzige Öffnung, durch die man darauf blicken kann, was sich im Dort befindet bzw. in der Zukunft geschehen könnte. Auf der visuellen Ebene dient das *Minarett* nicht nur als indexikalisch-referentielles Objekt. Vielmehr wird der Inszenierung des islamischen *Minarettes* eine symbolische Bedeutung beigemessen. Die Auswahl eines *Minaretts*, das sich im Bau befindet, lässt sich als Symbol dafür interpretieren, dass die politischen und sozioökonomischen Bedingungen, welche letztlich die islamische Mehrheit der syrischen Gesellschaft zur Entladung bringen, noch nicht reif sind. Es signalisiert eine latente Gefahr, die sich aufgrund der totalitären Machtmethoden der *Al-Ba'ath-Partei*, die unter anderem durch Korruption und Gewalt geprägt ist, ausbildet. Die Bauarbeiten symbolisieren die zügige Herausbildung einer islamistischen Form der totalitären Macht. Gleichermaßen dienen die Bilder des *Minarettes* als Symbol für die männliche Form der vorausgesehenen Macht des Islams, deren Dynamik sich essenziell auf einen genderspezifischen Diskurs stützt, wobei die *Scharia* die geistigen und körperlichen Fähigkeiten des Mannes in Bezug zur Frau überordnet. In diesem Kontext lässt sich das *Minarett* als Phallussymbol interpretieren, das in der Zukunft mit der männlichen Macht des Staates, die durch den Personenkult um den Führer semantisiert ist, konfrontiert wird: „Ich wollte am Ende des Films darauf hinweisen, dass der Totalitarismus der Baath-Partei den Weg für einen anderen Totalitarismus bahnt, den Totalitarismus im Namen des Islam, das nicht viel schlimmer sein wird, als das angeblich laizistische nationalistische und totalitäre Regime.“ (AMIRALAY 2006d) Die Rolle von *al-Adhān* lässt sich im Rahmen der Analyse der Macht nicht auf die unmittelbare Korrelation mit dem Sakralen reduzieren, sondern impliziert vielmehr einen Hinweis auf die künftigen Parolen, aus denen sich die politischen Grundsätze des kommenden Herrschaftssystems bzw. der gesellschaftlichen Machtverhältnisse herleiten.



Abb. (63) Das *Minarett* am Ende des Films
(Film: *Flut im Ba'ath's Land* 2003)

6 Resümee: Syrien in den Filmen von Omar Amiralay

Das Ziel der vorgelegten Arbeit war es, sich mit der filmischen Repräsentation der syrischen Gesellschaft mithilfe von drei Filmen des syrischen Dokumentaristen Omar AMIRALAY auseinanderzusetzen. Zu diesem Zweck wurden im Rahmen der Dissertation zwei Fragenkomplexe bearbeitet, die sich mit der geographischen Struktur sowie den Prozessen der raumbezogenen Bedeutungszuschreibung befassen.

Bei der ersten Frage, die sich mit der Identifikation der geographischen Struktur von Syrien in den ausgewählten Dokumentarfilmen befasste, wurde methodisch auf die qualitative Kategorienbildung zurückgegriffen, durch die festgestellt wurde, dass die geographische Struktur sich aus Kategorien von filmischen Orten zusammensetzt. Anschließend daran wurden die besagten Kategorien definiert.

Es war bemerkenswert, dass die Anzahl der filmischen Orte sehr divergent bezüglich ihres Einsatzes im einzelnen Dokumentarfilm ist: Während AMIRALAY in *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* 14 verschiedene filmische Orte inszeniert, finden im Film *Die Hühner* acht filmische Orte Anwendung. Dahingegen setzen nur sechs filmische Orte die geographische Struktur von *Flut im Ba'ath Land* zusammen. Bei der Analyse der einzelnen Kategorien der filmischen Orte wurden die folgenden Aspekte in den Mittelpunkt gestellt: das Verhältnis zur vorfilmischen Realität, indem die einprägsamen Umrisse des Architekturraums das Wesen des filmisch dargestellten Ortes aufklären; ein Überblick über die materiellen Ausprägungen (Figuren, Ausstattungen) sowie über die von NICHOLS (vgl. 2001) vorgeschlagenen Modi der Repräsentation. Im Zuge der Analyse wurde herausgearbeitet, dass manche filmische Orte (z. B. *Dorfansicht*), obwohl sie eine übergreifende Anwendung in den drei Filmen über Syrien fanden, hinsichtlich der ästhetischen Gestaltung variieren: eine Zusammensetzung aus unterschiedlichen filmischen Orten in *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* und *Die Hühner*; Panoramaaufnahme im Film *Flut im Ba'ath's Land*.

Darüber hinaus wurde das Augenmerk der Analyse mittels der angefertigten Sequenzgrafiken auf den zeitlichen Anteil der filmischen Orte auf die geographische Struktur des einzelnen Dokumentarfilms gerichtet. Diesbezüglich wurde festgestellt, dass in jedem Film spezifische filmische Orte zeitlich dominieren: die *Schule* und das *Ackerland* in *Alltagsleben in einem syrischen Dorf*, die *Hühnerfarm* in *Die Hühner* und die *Schule* in *Flut im Ba'ath's Land*. Aus den erstellten Zeitachsen konnte die Abfolge und Häufigkeit des Einsatzes eines jeden filmischen Ortes herausgelesen werden. Hierzu wurde dargelegt, dass es, obwohl der Filmemacher kein einheitliches Muster bei der Strukturierung der Geographie der einzelnen Dokumentation verfolgte, zu vermuten ist, dass einige filmische Orte aufgrund ihres narrativen Verhältnisses zueinander (z. B. *Schule* – *Ackerland*; *Hühnerfarm* – *Stadt*; *al-Assad-See* – *Schule*) von großer Tragweite sind.

Aus der in Kapitel 4. durchgeführten Analyse der geographischen Struktur lässt sich das folgende Ergebnis festhalten:

Die geographische Struktur des einzelnen Dokumentarfilms variiert sowohl hinsichtlich der Anzahl der filmischen Orte als auch in Bezug auf deren Einsatzhäufigkeit und zeitliche Dauer. Allerdings sind die filmischen Orte *Schule* und *Hühnerfarm* durch ihren dominierten Anteil an den Filmen, in denen sie eingesetzt werden, geprägt. Im Verständnis der vorliegenden Arbeit gehören die filmischen Orte nicht immer zu der vorfilmischen Realität des dargestellten Dorfes. Vielmehr sind filmische Orte als nicht diegetische, audiovisuelle Elemente (z. B. *Euphrat-Damm*) in die geographische Struktur integriert.

Nachdem die geographische Struktur in den ausgewählten Filmen in Kategorien herausgearbeitet und erläutert wurde, wurde im Kapitel 5. der Versuch unternommen, die zentrale Fragestellung zu bearbeiten, indem das Augenmerk der Interpretation darauf gerichtet wurde, wie die gesellschaftlichen Machtverhältnisse filmische Räume konstruieren bzw. mit welchen Bedeutungen sie aufgeladen sind.

- *Alltagsleben in einem syrischen Dorf*

Aus der Lektüre und Interpretation der Narration und Gestaltung des Films *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* wurde herausgearbeitet, dass Spannungen und Konflikte zwischen drei Machtinstitutionen, v. a. auf der lokalen Ebene bestehen: Staat, Stamm und Religion.

In erster Linie tragen die Aussagen sowohl der landlosen Bauern als auch der Autoritätspersonen bei der raumgenerierenden Bedeutungszuschreibung des Dorfs *Mwaylih* dazu bei, dieses als Hochburg des Tribalismus zu erkennen. *Stamm* und *Staat* wurden als konzeptionelle Räume verstanden, zwischen denen Spannungen u. a. aufgrund der Agrarpolitik herrschen. Diese von der *Al-Ba'ath-Partei* vorgenommene Landreformpolitik wurde von dem mächtigen Stamm *Al-Hefl* als Bedrohung seiner Macht wahrgenommen. In den Augen von *Al-Hefl* gefährdet der Bauernverband sowohl das Dasein der Stammesmacht als auch die Herrschaft von lokalen Scheichs aufgrund seiner modernen Konzeptualisierung der Landreform. Allerdings bleibt die Wirksamkeit des Staates als administrativer und normativer Machtapparat, welcher im Film durch behördliche Institutionen wie Bauernverband und Polizeirevier vertreten ist, bezüglich der Auflösungen von kritischen innergesellschaftlichen Konflikten am Rand. Die Aussagen der gefilmten Personen im Film richten die Aufmerksamkeit darauf, dass die modernen Machtmechanismen des Staates in der Region noch nicht in wirksamer Weise aktivierbar sind, weil die Dynamik der traditionellen Macht des Stammes unter anderem durch die systematische Beschlagnahme von Grundstücken immer noch aktualisiert ist. Obwohl kein Angehöriger des *Al-Hefl*-Stammes im Film visuell gezeigt wird, wurde die Unsichtbarkeit nicht im Sinne von Abwesenheit interpretiert, sondern schreibt dem Stamm weitere symbolische Bedeutung als mythischer Machthaber zu. Die trockene *Wüste* stimmt mit der dünnen Ideologie von *Al-Hefl* überein und dient in diesem Kontext als die ideale Umgebung, in der die tribalistische Gewalt blüht

und floriert. Der Kadaver als totes Objekt dient als Symbol für die Machthaber selbst, welche nicht an demselben Ort, wo die Dörfler von *Mwaylih* ansässig sind, stattfinden muss.

Anschließend daran wurde im Rahmen der Analyse herausgearbeitet, inwieweit die Montage und Schnittarbeit Spannungsverhältnisse zwischen dem Filmemacher und der vorfilmischen Realität unterstreichen. Die Selektion der filmischen Orte, die in narrativer Relation zum filmischen Ort *Schule* steht, zeigte auf, dass dabei ein ideologisches Ziel verfolgt wird: die Konstruktion von räumlicher Dichotomie zwischen dem *Imaginären* und dem *Wirklichen*. Dieses Begriffspaar beinhaltet entgegengesetzte Diskurse der Propaganda. Der *imaginäre* Raum wird durch visuelle und textuelle Lehrmaterialien geschaffen, die im Zuge der Analyse mehr als Medien zum Propagieren eines kulturideologischen Diskurses wahrgenommen wurden. Demgegenüber enthalten sowohl Handlungen und verbale Äußerungen der gefilmten Personen als auch spezifische Objekte an anderen filmischen Orten Zeichen, die dem *wirklichen* Raum relevante Bedeutungen zuschreiben, die wiederum mit einem Gegenpropaganda-Diskurs der Filmautoren verknüpft werden.

Darüber hinaus wurde die narrative Rolle der *Moschee* bei der Auswirkung auf die soziale Wirklichkeit der Einwohner ausgewertet. Zunächst wurde geklärt, dass bei der Darstellung der *Moschee* der Filmemacher anhand von Schnitt und Montage diesen Handlungsort mit seiner narrativen Funktion als Ort der geistigen Zuflucht verknüpft, an dem ein Bedeutungsraum durch ein symbolträchtiges Ritual erzeugt wird. Das sufistische Ritual von *Dhikr* bietet den mit dem sozialen Elend belasteten Gläubigen einen mythischen Raum, in dem die zeremoniellen Handlungsabläufe als magische, von der lebensweltlichen Wirklichkeit unberührte Kommunikation mit dem Gott bezeichnet wurden. Die demutsvollen Einwohner von *Mwaylih* trachten in ihrem Leben danach, als anerkanntes Wesen mit sozialem Status zu gelten. Dies wird durch die praktischen Lehren des Sufismus in Form von *Wajad* verwirklicht, wobei der Gläubige nicht mehr anonymisiert bzw. marginalisiert wird, sondern den Gott findet und zugleich vom Gott gefunden wird.

Bei der Interpretation des Films wurde das Augenmerk auf *Dorf* und *Stadt* als Raumgrößen, die mit gegensätzlichen Bedeutungen aufgeladen sind, gelenkt, wobei die Raumkonstruktion des Dorfs mit dem Dystopischen bzw. der Stadt mit dem Utopischen assoziiert wird. Eine wichtige Technik zur Visualisierung der dystopischen Bedeutung des Filmraums in *Mwaylih* ist der Rekurs auf bestimmte Objekte, die wiederkehrend auf verschiedene Weise repräsentiert werden. Es sind solche audiovisuellen Zeichen, die an der raumgenerierenden Bedeutungszuschreibung *Mwaylih* als unerwünschter Lebensraum beteiligt sind. Im Vergleich dazu kommt der *Stadt* eine utopische Bedeutung auf dualer Ebene zu. Zum einen verraten die verbalen Äußerungen der gefilmten Personen die *Stadt* als zuverlässigen Raum, und zum anderen die Analyse der *Strand*-Sequenz, die als Ausschnitt eines Propagandafilms auftritt. Hier ließ sich herausarbeiten, dass die Dörfler nicht unbedingt als Individuen dargestellt werden, sondern auch als *Masse* im psychologischen Sinne; d. h., im Zuge der Analyse der *Strand*-Sequenz wurde augenscheinlich bemerkt, dass

sich die gefilmten Personen in kleinen Mengen auf dem *Anger* versammeln, um sich anzusehen, was ihnen von dem Kulturministerium diktiert wird. Der Staat rechnet sich eine gute Chance dabei aus, dass die massenweise Verbreitung der filmisch reproduzierten Ereignisse zur systematischen Verbreitung seines eigenen ideologischen Gedankengutes führt. In diesem Sinne wird den audiovisuellen Repräsentationen nicht nur eine ästhetische Qualität, sondern vielmehr ein praktisch der ideologischen Hoffnung und den Erwartungen des Staates dienender Gebrauchswert zugewiesen (vgl. POSNER & SCHMAUKS 2004). Derartige zielgerichtete Gebräuche der audiovisuellen Materialien kommen in einer Form von werbeartiger Darstellung vor, die offiziell der konstituierenden Wahrheit entsprechen, welche wiederum die Gesellschaft nicht zu beeinflussen, sondern zu manipulieren versucht (vgl. LUHMANN 1996). Darüber hinaus wurde das Augenmerk auf das narrative Verhältnis der Repräsentationen des *Strandes* zu *Mwaylih* gelenkt. Der Staat behauptet, dass er die Schlüssel zur Moderne besitzt. In diesem Kontext wird die Moderne in eine aussagekräftige Korrelation mit dem Schönen im ideologischen und kulturellen Sinne gestellt. Dazu wurden zwei Perspektiven in Betracht gezogen: auf der einen Seite die soziale Stellung der Frau, weil sie als ein kontroverser Streitgegenstand zwischen zwei Machtinstitutionen dargestellt wird. Dem Staat ist die Stellung der Frau bewusst, indem er sie im Film als Bedeutungsträger moderner Kulturwerte betrachtet, mittels derer der säkulare Diskurs des Staates filmisch transportiert und unmittelbar propagiert wird. Der Staat behauptet, dass er die Schlüssel zur Moderne besitzt. In diesem Kontext wird die Moderne in eine aussagekräftige Korrelation mit dem Schönen im ideologischen und kulturellen Sinne gestellt. Der Staat instrumentalisiert den Film, um sich mit den an der Scharia orientierten Einwohnern konfrontieren zu können. Die Scharia drängt sich implizit und explizit den gesellschaftlichen Akteuren auf. Ihre Mechanismen, mithilfe derer sich die religiöse Macht in den Raum einmischt, waren im Zuge der Auswertung nicht zu unterschätzen. Dies wurde sowohl aus den verbalen Äußerungen der gefilmten Personen (z. B. die Aussagen des Arztes) als auch aus dem Vergleich der materiellen Ab- und Anwesenheit der Frau an bestimmten filmischen Orten (z. B. in der *Schule*) herausgelesen. Dabei wurde festgestellt, dass die dynamischen und wirksamen Machtmechanismen der Scharia sich in der sozialen Position der Frau niederschlagen, weil der Raum anhand dieses Ordnungssystems geschlechtsspezifisch neu konstruiert wird. Die islamische Scharia zieht durch ihr strenges Festhalten am männlichen und patriarchalischen Diskurs, der sich auf die überlieferte Verfasstheit und konservative Praxis stützt, ethische Grenzen zwischen gesellschaftlichen Akteuren, die schlussendlich zum Abbrechen möglicher Kommunikation mit der vom Staat begehrten Moderne und inzwischen zum Rückgriff auf ein altes Denkmodell führen. Auf der anderen Seite wurde die *Strand*-Sequenz erneut im Kontext des Vergleiches der Lebensqualität zwischen Dorf und Hafenstadt herausgearbeitet. Die Bilder, die mit Jazzmusik untermalt werden, bieten den Einwohnern von *Mwaylih* einen nicht kompatiblen Raum. Obgleich sie in einem entlegenen Dorf und unter schlechten Lebensbedingungen wohnen, sollen sie erfahren, was Entspannung und/oder Vergnügung bedeutet, jedoch nur in Form von auf der Leinwand transportierten Bildern.

- *Die Hühner*

Im Gegensatz zu den anderen untersuchten Dokumentarfilmen, in denen die gesellschaftlichen Machtverhältnisse durch ideologische Diskurse des Staates, des Stammes und der Religion gesteuert werden, wurde die filmräumliche Darstellung der Macht im Film *Die Hühner* aus anderer Perspektive bzw. in Anlehnung an andere ideologische Diskurse der Macht interpretiert.

Zu Beginn wurde die ästhetische Konstruktion von *Sadad* als idyllischer Raum thematisiert. Dazu stand die kontextuelle Interpretation der audiovisuellen Synthese, die sich aus dem Wechselspiel zwischen Kameraführung, nicht diegetischer Folkmusik, Interviews und Handlungen der gefilmten Personen ergibt, im Brennpunkt des Interesses. Sie wurden als ideologische Elemente, durch die sich ein emotionaler Diskurs des dörflichen Idylls, der sich aus der solidarischen Gemeinschaft, dem interfamiliären Zusammenhalt und der Vertrautheit mit der ländlichen Identität zusammensetzt, entfaltet. Auf der anderen Seite wurde erwähnt, dass trotz der filmischen Darstellung von *Sadad* zu Beginn des Films *Die Hühner* nicht denselben dystopischen Eindruck von *Mwaylih* evoziert. Demzufolge beruht die ökonomische Grundlage in *Sadad* auf auffällig instabiler Basis. Es wurde herausgearbeitet, dass die räumlichen Ausprägungen von bestimmten filmischen Orten zu visuellen Motiven für die Verzerrung des idyllischen Konstrukts von *Sadad* dienen. Die Bilder von Gräbern, leerstehenden Gebäuden, Bodenrissen und einem beschädigtem Windrad ebnen den Weg dazu. Angesichts einer gescheiterten Landwirtschaft müssen sich die gesellschaftlichen Akteure in ihrem Alltag dadurch zurechtfinden, dass sie Strategien und Taktiken für das Überleben finden. Dies trägt entweder zur Aufrechterhaltung des traditionellen Betriebs der Weberei, der sich einen Raum innerhalb der Privatsphäre von Wohnungen aneignet, oder zum Auftauchen der Hühnerhaltung als eine neue Arbeitsmöglichkeit bei.

Das spezifische Merkmal der ästhetischen Darstellung ökonomischer Struktur in *Sadad*, die durch die Juxtaposition von traditionellen und modernisierten Mechanismen wirtschaftlicher Produktion geprägt ist, wurde durch den dramaturgischen Einsatz des Tones gedeutet: Die Sequenzen von Landwirtschaft und Weberei laufen mit ruhigen Ton ab, während die Hühnerhaltung mit lauten Gackern synchronisiert wird.

Die im kollektiven Bewusstsein der Züchter verankerte Überzeugung, dass die Hühnerhaltung als letzter Ausweg aus dem wirtschaftlichen Dilemma zu betrachten ist, harmoniert mit der allmählichen Auflösung des solidarischen Geistes. In diesem Kontext wurde aufgezeigt, dass der zunehmende Aufstieg des individuellen Interesses, das sich aus der Macht der kapitalistischen Produktionsweise speist, nicht ausschließlich durch Interviews herausgearbeitet wurde. Vielmehr wurde die Aufmerksamkeit auf audiovisuelle Zeichen, die als ideologische Elemente gedeutet wurden, gerichtet: Kameraführung, Zwischentitel, Ausschnitte von *Abdulwahabs* Liedern und der metaphorischen Vergleich der Mentalität der Hühner mit der der Züchter. AMIRALAY rechtfertigt den Rückgriff auf diese Elemente mit dem folgenden Kommentar:

„Man musste nämlich ihr Image zerstören, nicht als Menschen, sondern als deformierte Vertreter einer Wahl, die nicht sie getroffen hatten. Und das nicht nur auf der Ebene des Dorfes, sondern das ganzen Landes.“ (AMIRALAY 1979) Aufgrund der Förderungspolitik, die die *Al-Ba'ath-Partei* mit den urbanen Zentren in Syrien verfolgte, erschienen die Hühnerzüchter, als ob sie an einem sogenannten *Stadtkomplex* litten. Im Gegensatz zum Film *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* erfolgt die Bedeutungszuschreibung der *Stadt* nicht nur durch verbalen Äußerungen der gefilmten Personen, sondern auch durch audiovisuelle Repräsentationen. *Stadt* und *Staat* werden symbolisch aneinander gekoppelt dargestellt. Einem visuellen Zeichen wie dem Mercedes-Stern wurde eine duale Lektüre auferlegt: Zum einen steht der Stern – zusammen mit dem *M* des Meridian-Hotels – ausgehend von seinem indexikalischen Bezug als weitbekannter Automobilkonzern in einem symbolischer Verhältnis zur *Stadt* als Zentrum von Kapitalakkumulation und Dienstleistung, zum anderen wurde es als das bevorzugte Auto der staatlichen Funktionäre interpretiert.

Sadad repräsentiert einen auffälligen Charakter der ländlichen Ökonomie, der auf einem hybriden Modell beruht, welches in der arabischen Welt durchaus symbolisch verankert ist, wobei die modernen Mechanismen ökonomischer Struktur genau neben den traditionellen Strukturen bestehen: „*There are [in society] two sectors existing to one another, one magical, the other scientific; traditional structures coexist alongside modern structures, a primitive, dependent economy alongside a rational modern economy*“ (ZAY'OUR 1977, zitiert in: SHARABI 1988:42). Dies zentriert sich um das absichtliche materielle Fehlen einer systematischen Organisation der Züchter in Form von Gemeinschaft aufgrund der zunehmenden Individualisierung, die durch ihre kapitalistischen Tendenzen fortgeführt wird. Dazu kommentiert AMIRALAY (1979): „*Sie wollten alles an die Hauptstadt verkaufen und scherten sich den Teufel darum, eine Produktionsgenossenschaft, nicht einmal eine kapitalistische, zu bilden.*“ Er wurde zum Schluss darauf hingewiesen, dass sowohl bei der stilistischen Kamerabewegung bzw. –perspektive als auch bei dem dramaturgischen Einsatz der Hühnerlaute anstatt zur menschlichen Stimme der gefilmten Züchter metaphorische Implikationen der Tatsache eingebettet werden, dass die hysterische Verbreitung der Hühnerhaltung ausschließlich zu abgewirtschafteten Betrieben führen wird und dass die Ambitionen auf den Aufstieg der Hühnerzüchter zur Bourgeoisie im Dorf daher zum Scheitern verurteilt sind.

• *Flut im Ba'ath's Land*

Anhand dieses Films wurde gezeigt, dass die Verhältnisse zwischen drei Institutionen der Macht, nämlich Staat, Stamm und Islam, der Dreh- und Angelpunkt der Geschichte ist.

Was die Macht des Staates betrifft, konnte anhand der Interpretation aufgezeigt werden, dass die syrische Gesellschaft unter der Herrschaft einer autoritären Form der Staatsmacht steht. Zunächst wurde im Laufe der Analyse darauf hingewiesen, dass AMIRALAY bei der Inszenierung der *Schule* als Handlungsort danach strebt, seine Aufmerksamkeit, sein Interesse und seine Intention auf die Repräsentierung dieser

Institution nicht nur als Ort des Erwerbs üblicher Schulkenntnisse zu richten. Vielmehr wird die *Schule* als Materialisierung des ideologischen Diskurses der Disziplin dargestellt. Es wurde auch herausgearbeitet, dass die Disziplinmacht in der Schule einem militärischen Paradigma unterliegt. Der Staat entwickelte die benötigten ideologischen Mechanismen, mittels derer die Denk- und Verhaltensweisen der Schüler seinem Wunsch gemäß reguliert werden. Die Macht der Disziplin annonciert die historische Einwirkung des vom Staat ideologisch vorgeschriebenen Diskurses auf die gefilmten Personen, deren Handlungen als semiotische Synthese aus verbaler und daran gebundener körperlicher Praxis (Parolen, Gelöbnis, Befehl, Gebärde usw.) zutage treten. Sowohl die Strukturierung (Schulhof, Klassenzimmer) und Ausstattung (Bilder der Präsidenten) des Inneren der *Schule* als auch die Handlungssätze der gefilmten Personen illustrieren diese Semiotik der Disziplinmacht mit personenkultischem Charakter. Sprache und Körperbewegung begleiten einander an bestimmten Orten systematisch. Die *Schule* im FOUCAULTschen Sinne wird als Mischraum dargestellt, wobei das Wechselspiel zwischen dem Tenor des Gesagten seitens der Schüler und der stilistischen Kamerabewegung seitens AMIRALAY zur metaphorischen Konstruktion des Filmraums führt. Die Idee war, dass das von der *Al-Ba'ath-Partei* übernommene Dogma in Syrien einen ideologischen Raum kreiert, der mit der materiellen Struktur der *Schule* so übereinstimmt, dass man sich wie gefangen fühlt und dass man ihm nicht entziehen kann.

Allerdings konnte im Zuge der Interpretation gezeigt werden, dass die ideologische Unterwanderung von Scharia in die *Schule* eine entgegengesetzte Art von Disziplin vorschreibt. Aus poststrukturalistischer Perspektive setzt der Islam seinen genderspezifischen Diskurs nicht nur auf der Ebene des Körpers durch, wobei die minderjährigen Schülerinnen das Kopftuch innerhalb einer vom säkularen Staat regulierten Institution tragen müssen, sondern dringt auch räumlich in die Klassenzimmer ein und greift in die räumliche Verteilung der Kinder ein, sodass man eine Grenze zwischen Jungen und Mädchen ziehen kann. Die Schülerinnen werden als Träger des Disziplin-Diskurses der islamischen Keuschheit betrachtet, weil sie dem panoptischen Blick des Gottes unterworfen sind.

Des Weiteren wurden im Zuge der Interpretation der Macht in *Flut im Ba'ath's Land* die Auswirkungen des Personenkults auf die Konstruktion der Heimat und Identität angesprochen. Hierbei wurde herausgearbeitet, dass eine gültige Konzeptualisierung von Heimat und Identität auf ideologisch diskrepanten Diskursen aufgebaut wird. Zu diesem Zweck wurden die verbalen Äußerungen über den *Euphrat*, die zwei sich an unterschiedlichen filmischen Orten befindliche Akteure von sich gaben, als spannungsauslösendes Thema in eine semantische Korrelation gebracht. Hierauf aufbauend wurde festgestellt, dass sich diese verbalen Äußerungen unter zwei Diskursen subsumieren lassen: Der erste Diskurs verteidigt das moderne und modernisierte Verständnis der Heimat bzw. Identität. Demgegenüber kann der andere Diskurs nicht das emotionale Klammern an der durch einfaches Leben geprägten Vergangenheit auflösen. Raum und Zeit werden neu definiert. Die Vergangenheit enthält die rückständige, annähernd wilde Geschichte Syriens, während der Gegenwart anhand *Hafiz al-Assad* ein modernisiertes Konstrukt zukommt. Beide Dis-

kurse betrachten die staatlichen Maßnahmen, die zu rasanten Änderungen der physischen Struktur des *Flusses Euphrat* durch die Talsperre und den *al-Assad-See* führten, als markante historische Zäsur. Die Semantisierung des Raums kommt aber nicht nur auf der Ebene des Gesagten vor, sondern auch auf der des Visuellen.

Die filmische Repräsentation des Verhältnisses zwischen Staat und Stamm wurde im Rahmen der Analyse der narrativen Rolle von *Al-Madafah* herausgearbeitet. Es wurde geklärt, dass dieses Verhältnis in eine weitere Phase eintritt. *Al-Madafah* wurde als figurenzentrierter Filmraum herausgelesen, wobei es nicht von der Inszenierung des *Muchtars* zu trennen ist. Dabei spielen die Lichtführung und *Misé-en-scene* eine Rolle als aussagekräftige Zeichen für die Bedeutungszuschreibung von *Al-Madafah* als dunkler Raum, indem er die Persönlichkeit des *Muchtars* als Symbol sowohl für die Machtstrukturen, die trotz der essentiellen Widersprüche zueinander in Wechselwirkung stehen, als auch die darin eingebundener Patronage (*Wasta*) widerspiegelt. Trotz der historischen Tatsache, dass *Al-Madafah* „a concrete representation of the old order, which the Ba’athist Party had set itself to destroy“ (KHALAF 1991: 70), war es im Zuge der Interpretation ersichtlich, dass Staat und Stamm ein gemeinsames Interesse teilen, um in der Gesellschaft politisch aktiv und wirksam zu bleiben. Jeder findet bei dem anderen seine existentielle Unterstützung.

Am Ende der Analyse des Films wurde auf die symbolische Verwendung des *Minaretts* im Kontext der Narration des Films eingegangen. Hierzu offenbart sich der Islam vielmehr als eine ideologische Richtung mit politischen Zielen und Ambitionen bzw. substanzieller Neigung zur Aneignung absoluter Macht über die Gesellschaft. Die intentionale Darstellung des sich im Bau befindenden *Minaretts* entbindet den filmischen Ort von seinem indexikalischen Bezug zur nicht filmischen Realität und bringt ihn zugleich in eine symbolische Korrelation mit dem männlichen Machtdiskurs der Islamisten. Es ist ein Symbol, in dem sich ein auf der Scharia beruhender patriarchalischer Diskurs hinsichtlich der geschlechterspezifischen Ordnung der Gesellschaft verschleiert. Das *Minarett* wurde als Symbolisierung latenter Gefahr interpretiert, deren Entwicklung zur gewalttätigen Konfrontation mit einer anderen männlichen Macht führt, die aus der patriarchalischen Stellung des Präsidenten gespeist ist.

Aus der obigen Zusammenfassung lässt sich das folgende Ergebnis formulieren:

Macht ist ein diskursives Phänomen und entfaltet sich nicht homogen im Raum. Dies hat zur Folge, dass ihre Darstellung in den untersuchten Dokumentarfilmen verschiedenen Strategien unterworfen ist. Die machtbeladene Konstruktion des Filmraums resultiert aus einem komplexen Wechselspiel zwischen Filmautor und vorfilmischer Realität.

Die *Handlungen* der gefilmten Personen, die u. a. in Form von ritualisierten Handlungsabläufen (*religiösen* wie in der *Moschee* o. *quasi-religiöse* in der *Schule*), sind als praktische Umsetzung eines ideologischen Machtdiskurses zu verstehen. Überdies beteiligen sich die *verbalen Äußerungen* sowohl durch einen partizipatorischen (Interviews) als auch beobachtenden Modus (verbale Interaktion zwischen den gefilmten Per-

sonen) an der raumgenerierenden Bedeutungszuschreibung entweder als Grundelement (z. B. Stamm-Staat-Verhältnis) oder als Ergänzung des Visuellen. Die intentionale Gestaltung des Filmraums zeigt sich in den Interaktionsbeziehungen zwischen *Mise-en-scène*, *Montage* und nicht diegetischem Ton. Hinsichtlich der *Mise-en-scène* lässt sich konstatieren, dass filmische *Personen* in manchen Fällen als Träger von ambivalenten Machtdiskursen dienen (z. B. *Al-Mughtar* und *Al-Madafah*; Frauen am *Strand*). Die konstitutive Verknüpfung von Personen und filmischen Orten miteinander zur symbolischen Konstruktion von personenzentrierten Räumen bringt die gesellschaftlichen Spannungsverhältnisse zum Ausdruck. Des Weiteren sind stilistische Kameraarbeit, Lichtführung (z. B. Low-Key in *Al-Madafah*) und die Konzentration auf die räumliche Ausprägung des filmischen Ortes (z. B. *Minarett*) und/oder auf spezifische materielle Objekte, die sich an bestimmten filmischen Orten befinden (z. B. Kadaver in der *Wüste*, Mercedes-Stern und *Stadt*, Fotos der Präsidenten Syriens in der *Schule* und *Al-Madafah*), als filmische Zeichen zu verstehen. Sie dienen als visuelle Ausdrucksformen der Macht, die nicht auf ihre indexikalische Qualität hin, sondern vielmehr hinsichtlich ihrer symbolischen Bezüge zur Macht interpretiert werden sollen. Die diskursive Symbolik der Schrift durch Zwischentitel proklamiert die intentionale Selektivität der relevanten Aussagnausschnitten, damit AMIRALAY die Mentalität der gefilmten Personen auswerten konnte. Außerdem ist die Rolle von *Montage* bei aussagekräftiger Kombination von filmischen Orten, die zur semantischen Raumkonstruktion beiträgt, von großer Tragweite. Schließlich ergänzt der Einsatz durch einen *nicht diegetischen Ton* die raumgenerierende Bedeutungszuweisung. Mit Musik, Liedern und Geräuschen markiert AMIRALAY seine subjektive Intervention sowohl auf der melodischen als auch auf der lyrischen Ebene, um relevante Stimmungen erzeugen zu können. Des Weiteren expliziert der intentionale Einsatz von Voice-over-Kommentar in *Flut im Ba'ath's Land*, um welche Art von Macht es sich dabei handelt.

All diese filmischen Elemente, aus denen sich die filmische Realität der untersuchten Dokumentationen zusammensetzt, sind bezüglich der Bedeutungskonstruktionsprozesse nicht getrennt voneinander denkbar, weil sie zur semantischen, metaphorischen und symbolischen Konstruktion von Filmräumen beitragen, die mit an Macht gebundenen Bedeutungen aufgeladen sind.

Werden die dargelegten dokumentarfilmtheoretischen Überlegungen von WILDENHAHN (1975; hierzu auch siehe Kap.1.1) auf die ausgewählten Dokumentarfilme von AMIRALAY übertragen, so lässt sich abschließend konstatieren, dass die Versuche des Regisseurs AMIRALAY, mithilfe der filmischen Dokumentation die alltägliche Dynamik der syrischen Gesellschaft aufzunehmen und sie dann zur Diskussion zu stellen, nicht auf einem banalen Niveau erfolgten. Seine ideologischen Intentionen und Strategien bei den Dreharbeiten der ausgewählten drei Dokumentationen entsprechen weitgehend dem, was die kritischen Anmerkungen von WILDENHAHN klar zu machen versuchen. Anders formuliert: Die politischen Einstellungen von AMIRALAY, die in dem Beitritt zu einer oppositionellen Partei umgesetzt wurden, erlaubten ihm, die Autoritätspersonen, die offizielle und traditionelle Mächte repräsentieren, zu kritisieren und dem Leben der Machtunterworfenen zu Leibe zu gehen. Seine drei Dokumentarfilme können als Gegenpropaganda in-

terpretiert werden, in denen die offizielle Propaganda nicht ausgeklammert wird, sondern werden ihre audiovisuellen Elemente durch stilistische Gestaltung erneut investiert. In diesem Zusammenhang lässt sich vermuten, warum die untersuchten Dokumentationen von AMIRALAY in Syrien verboten wurde – nicht nur, weil die verbalen Äußerungen mancher gefilmter Personen scharfe Kritik am Staat beinhalten, sondern vielmehr, weil AMIRALAY durch diese Filme einerseits Bilder von Syrien zeigen und propagieren, die im Verständnis des Staates nicht *wahr* sind, und andererseits die gesellschaftlichen Akteure in ihrer lebensweltlichen Wirklichkeit als marginalisierte Gruppen darstellen. Im Verständnis des Staates ist das *Moderne* mit dem *Wahren* zu kombinieren. Das *Wahre* wiederum ist paradoxerweise, was der mythischen und utopischen Welt, die die *Al-Ba'ath-Partei* seit 1947 konstituiert und seit 1963 propagiert, entspricht: Syrien ist ein Land, in dem der Staat die Grundstücke durch sozialistische Agrarpolitik fair unter allen Bauern aufteilt, die Bauernschaft in einen auf einem demokratischen Wahlsystem beruhenden Verband integriert und die Stammesordnung im politischen und sozioökonomischen Sinne und die darin eingebundenen reaktionären Ideologien eliminiert. Im eigentlichen Sinne spiegelt der Titel der untersuchten Filme den Gegenpropaganda-Diskurs von AMIRALAY wider: Der Titel *Alltagsleben in einem syrischen Dorf* zeigt, inwieweit *Mwaylih* mit dem Stigma der Dystopie im politischen und sozioökonomischen Sinne behaftet ist. Der gewalttätige Konflikt und die Grenzziehung zwischen Moderne und Tradition bzw. Antimoderne sind in den alltäglichen Handlungen dermaßen eingebettet, dass jeder Diskurs den anderen als Bedrohung des Daseins ansieht. In *Die Hühner* und *Flut im Ba'ath's Land* steht der Titel des Films in metonymischer Beziehung zu dem Inhalt des einzelnen Films. Die dramaturgische Verwendung des Tons und der Kameraführung semantisiert die Hühnerfarm und trägt zu einer metaphorischen Bedeutungszuschreibung bei, indem die Menschen und die Hühner metaphorisch identisch dargestellt werden. Die *Hühner* sind ihrer Eigentümer hinsichtlich der individualisierten Mentalität ähnlich und vice versa. Der dritte Filmtitel stelle die Frage: Von wem ist Syrien – *das Ba'ath's Land* – überflutet? Die *Flut* im Titel des Films reicht über den buchstäblichen Sinn des Wortes so weit hinaus, dass sie mit einer lauernden Bedrohung assoziiert wird. Es ist eine Art von Bedrohung, die sich nicht ausschließlich aus der voraussichtlichen Katastrophe des Bruchs wichtiger Talsperren in Syrien ergeben könnte. Es handelt sich dabei um eine metaphorische Flut der dogmatischen Ideologie der *Al-Ba'ath-Partei* und der damit einhergehenden Korruption bzw. Patronage. Dies entwickelt sich hinterher zu einer weiteren Flut durch ein anderes totalitäres Dogma, das die gesellschaftlichen Machtverhältnisse dem Islamdiskurs entsprechend rekonstruiert und reorganisiert.

Bibliographie

- AGNEW, J. (2005): Space:Place. In CLOCKE, P. & R. JOHNSTON (Eds.): Spaces of Geographical Thought – Deconstructing Human Geography's Binaries. London/Thousand Oaks, S. 81-96.
- AITKEN, S. C. (1990): A Transactional Geography of the Image-Event: The Films of Scottish Director, Bill Forsyth. In: Transactions of the Institute of British Geographers 16, Nr.1, S. 105-118.
- AITKEN, S.C. (1994): I'd rather watch the movie than read the book. In: Journal of Geography in Higher Education 18, Nr. 3, S. 291-307.
- AITKEN, S. C. & L. E. ZONN (1994): Place, Power, Situation and Spectacle - A Geography of Film. Boston.
- AKREMI, L. (2014): Filme. In: Baur, N. und J. Blasius (Hrsg.): Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung. Wiesbaden, S.887-897.
- AL-HAJ, Y. (2015): Understanding „Everyday Life in a Syrian Village“ Forty Years After its Production. Internet: <http://english.al-akhbar.com/node/23727> (Zugriff am 12.08.2016)
- AL-KHATIB, H. (2014): Towards a Paradigm Shift in Higher Education MENA Region. In: BAPORIKAR, N. (Eds.): Handbook of research on Higher Education in the MENA Region: Policy and Practice. Hershey, S. 8-30.
- ALLEN, J. (1999): Spatial Assemblages of Power: From Domination to Empowerment. In: MASSEY, D. et al. (Eds.): Human Geography Today, S. 194-218.
- AMIRALAY, O. (1976): Al Hayatt Al Yawmiyah Fi Qariah Suriyah/Alltagsleben in einem syrischen Dorf. Internet: <http://www.arsenal-berlin.de/berlinale-forum/archiv/katalogblaetter/action/open-download/download/al-hayat-al-yawmiyah-fi-qariah-suriyah-alltagsleben-in-einem-syrischen-dorf.html?cHash=d08a85499c>. (Zugriff am 29.07.2016)
- AMIRALAY, O. (1979): Al Dajaj/Die Hühner. Internet: <http://www.arsenal-berlin.de/de/berlinale-forum/archiv/katalogblaetter/action/open-download/download/al-dadaj-die-huehner.html?cHash=fa7150417b>. (Zugriff am 29.07.2016)
- AMIRALAY, O. (2006a.): Were It Not For Cinema. In: SALT, R. (Eds.): Insights into Syrian Cinema. Essays and Conversations with Contemporary Filmmakers. New York, S.95-98.
- AMIRALAY, O. (2006b.): Omar Amiralay: The Circassian, Syrian, Lebanese. Ein Interview von Mohammad Soueid. In: SALT, R. (Eds.): Insights into Syrian Cinema. Essays and Conversations with Contemporary Filmmakers. New York, S. 99-111.

- AMIRALAY, O. (2006c.): Hala Al Abdalla Yakoub- Interview with Omar Amiralay. In: Salti, R. (Eds.): Insights into Syrian Cinema. Essays and Conversations with Contemporary Filmmakers. New York, S.113-117.
- AMIRALAY, O. (2006d): *Kultur*. Interview wird von Youssef Hijazi durchgeführt. 09. 02 2006.
<http://de.qantara.de/inhalt/interview-omar-amiralay-mein-optimismus-ist-so-dunn-wie-ein-haar> (Zugriff am 10. 01 2016).
- AMIRALAY, O. (2006e.): *عمر أمير لاي – أفلام تسجيلية أشبه بتجارب حياة*. In: Internet:
<http://www.aljazeera.net/programs/theArabiclens/2006/4/10/%D8%B9%D9%85%D8%B1-%D8%A3%D9%85%D9%8A%D8%B1%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%8A-%D8%A3%D9%81%D9%84%D8%A7%D9%85-%D8%AA%D8%B3%D8%AC%D9%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D8%A3%D8%B4%D8%A8%D9%87-%D8%A8%D8%AA%D8%AC%D8%A7%D8%B1%D8%A8-%D8%AD%D9%8A%D8%A9> (Zugriff am 05.08.2016)
- ANDRIS, S. (2011): Atmosphären von Fiktion und Wirklichkeit: Der Dokumentarfilm. In: Kuckuck – Notizen zur Alltagskultur, 2/11, S.46-51.
- ARENDT, H. (1970): Macht und Gewalt. München.
- ARMBRUST, W. (1996): Mass Culture and Modernism in Egypt. Cambridge.
- ARMES, R. (2010): Filmmakers of the Middle East - A Dictionary. Bloomington / Indianapolis.
- ARNHEIM, R. (1978): Kunst und Sehen: Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Berlin/New York.
- ARNOLD, A. (2015): Filmmuseum: Auf der Leinwand hat Syrien Kraft. Internet:
http://diepresse.com/home/kultur/medien/4748149/Filmmuseum_Auf-der-Leinwand-hat-Syrien-Kraft (Zugriff am 10.08.2016).
- ASMAR, S. & K. HOOD (2001): Modern Arab Music: Portraits of Enchantment from the Middle Generation. In: ZUHUR, SH. (Eds.): Colors of Enchantment – Theater, Dance, Music, and Visual Arts of the Middle East. New York, S. 297-320.
- AVELINO, F. & J. ROTMANS (2011): A dynamic conceptualization of power for sustainability research. In: Journal of Cleaner Production 19, S.796-804.
- AYALON, A. (2004): Reading Palestine. Texas
- Baath Arab Socialist Party (2015): The Social Policy of the Party. Internet: http://www.baath-party.org/index.php?option=com_content&view=article&id=7610:the-social-policy-of-the-party&catid=307&Itemid=327&lang=en (Zugriff am 07.01.2016)
- BACHELARD, G. (2003): Poetik des Raums. Frankfurt am Main.

- BARCK, J. & W. BEILENHOF (2004): Das Gesicht im Film und seine sekundären Inszenierungen – Eine Einleitung der Gastherausgeber zum Themenschwerpunkt „Das Gesicht im Film“. In: Montage/av. 13/01/2004, S. 6-11.
- BARTHES, R. (1987): S/Z. Frankfurt am Main.
- BATATU, H. (1983): The Egyptian, Syrian, and Iraqi Revolutions – Some Observations on Their Underlying Causes and Social Character. Washington D.C.
- BATATU, H. (1999): Syria's Peasantry, the Descendants of Its Lesser Rural Notables, and Their Politics. New Jersey.
- BAWEY, B. (2014): Assad Kampf um die Macht - 100 Jahre Syrienkonflikt. Wiesbaden.
- BEATTIE, K. (2004): Documentary Screens – Non-Fiction Film and Television. New York.
- BEN-TZUR, A. (1968): The Neo-Ba'th Party of Syria. In: Journal of Contemporary History. Vol. 3. (3), S. 161-181.
- BERMAN, M. (1988): All That is Solid Melts Into Air - The Experience of Modernity. New York.
- BERNAYS, E. (1928): Propaganda. New York.
- BITOMSKY, H. (1972): Die Röte des Rots von Technicolor. Kinorealität und Wirklichkeit. Darmstadt.
- BOLLHÖFER, B. & A. STRÜVER (2005): Geographische Ermittlungen in der Münsteraner Filmwelt: Der Fall Wilsberg. In: Geographische Revue 7, Nr. 1/2, S. 25-42.
- BOLLHÖFER, B. (2007): Geographien des Fernsehens - Der Kölner Tatort als mediale Verortung kultureller Praktiken. Bielefeld.
- BONITZER, P. (2014): Film/Politik. In: Montage A/V 32, Nr. 2, S. 125-134.
- BORSTNAR, N. et al. (2002): Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz.
- BOURDIEU, P. (1992): Die verborgenen Mechanismen der Macht. Hamburg.
- BRUNN, S. (2000): Stamps as iconography: Celebrating the independence of new European and Central Asian states. In: GeoJournal 52, Nr. 4, S. 315-323.
- BURGESS, J. (1982): Filming the Fens: a visual interpretation of regional character. In: GOLD, J. & J. BURGESS (Eds.): Valued Environments. London, S. 35-54.
- BURGESS, J. & J. R. GOLD (Eds.) (1985): Geography, The Media & Popular Culture. London & Sydney.
- BUSSEMER, TH. (2005): Propaganda- Konzepte und Theorien. Mit einem einführenden Vorwort von Peter Glotz. Wiesbaden.
- CHAPMAN, J. (2009): Issues in Contemporary Documentary. Cambridge.

- CHATTY, D. (2010): The Bedouin in Contemporary Syria: The persistence of Tribal Authority and Control. In: Middle East Journal 64, Nr. 1, S. 29-49.
- CLARKE, D. B. (Hrsg.) (1997): The Cinematic City. New York.
- CLARKE, D. B. (1997): Introduction: Previewing the Cinematic City. In: Ders. (Hrsg.): The Cinematic City. New York, S. 1-17.
- CLARKE, D. B. (2009): Media. In: KITCHEN, R. & N. THRIFT (Eds.): International Encyclopedia of Human Geographies, Bd. 7. Oxford, S. 1-9.
- COLLELO, TH. (1988): Syria: a country study Washington D.C.
- COMMINS, D. & D. W. LESCH (2014): Historical Dictionary of Syria. Lanham.
- CONNELL, R. W. (2005): Masculinities. Berkeley/Los Angeles.
- COSGROVE, D. E. & V. DELLA DORA (2005): Mapping Global War: Los Angeles, the Pacific, and Charles Owens's Pictorial Cartography. In: Annals of the Association of American Geographers 95, Nr. 2, S. 373-390.
- COSGROVE, D. & P. JACKSON (1987): New Directions in Cultural Geography. In: Area 19, Nr. 2, S.95-101.
- CRANG, M. (1998): Cultural Geography. London.
- CRESSWELL, T. & D. DIXON (2002) (Eds.): Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity. Lanham
- CRESSWELL, T. und D. DIXON (2002): Introduction: Engaging Film. In: Ders. (Eds.): Engaging Film - Geographies of Mobility and Identity. Lanham, S. 1-10.
- CRESSWELL, T. (2004): Place - a short introduction. Oxford.
- CRESSWELL, T. (2009): Place. In: KITCHIN, R. & N. THRIFT (Eds.): International Encyclopedia of Human Geographies, Bd. 8. Oxford, S. 179-177.
- CULL, N. J. et. al. (2003): Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present. California.
- CURITS, R. (2008): Immersion und Einfühlung – Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder. In: Montage AV. 17/2/2008, S. 89-107.
- DALY, K. M. (2010): How Cinema is Digital. In: EINAV, G. (Eds.): Transitioned Media - A Turning Point into the Digital Realm. New York / London, S. 135-147.
- DANGSCHAT, J. S. (1996): Raum als Dimension sozialer Ungleichheit und Ort als Bühne der Lebensstilisierung? - Zum Raumbezug sozialer Ungleichheit und von Lebensstilen. In: SCHWENK,

- O. G. (Eds.): *Lebensstil zwischen Sozialstrukturanalyse und Kulturwissenschaft*. Opladen, S. 99-135.
- DE CERTEAU, M. (1984): *The Practice of Everyday Life*. Berkeley/Los Angeles.
- DE JOUVENEL, B. (1947): *Du Pouvoir. Histoire naturelle de sa croissance*.
- DELEUZE, G. (2006): *Foucault*. London.
- DEVLIN, J. F. (1991): The Baath Party: Rise and Metamorphosis. In: *The American Historical Review*, Vol 96, No. 5, S. 1396-1407.
- DICKINSON, K. (2012): The State of Labor and Labor for State: Syrian and Egyptian Cinema beyond the 2011 Uprising. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media*. Vol. 53, (1), S. 99-116.
- DIXON, D. (2008): 'Independent' Documentary in the U.S.: The Politics of Personal Passions. In: LUKINBEAL, C. & S. ZIMMERMANN (Eds.): *The Geography of Cinema - A Cinematic World*. Franz Steiner Verlag, S. 65-83.
- DIXON, D. et al. (2008): Post-ing the Cinema: Reassessing Analytical Stances Toward a Geography of Film. In: LUKINBEAL, CH. & S. ZIMMERMANN (Eds.): *The Geography of Cinema – A Cinematic World*. Franz Steiner Verlag, S. 25-47.
- DOUGLAS, M. (1993): *Ritual, Tabu und Körpersymbolik - Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*. Frankfurt am Main.
- DU GAY, P. (1997): Introduction. In: DU GAY, P. et. al. (Eds.): *Doing Cultural Studies: The Story of Sony Walkman*. London, S.1-5.
- DUKHAN, H. (2014): 'They Talk to Us But Never Listen to Us': Development-Induced Displacement among Syria's Bedouin. In: *Nomadic People* 18, Nr. 1, S. 61-79.
- ECKELT, M. (2011): *Syrien im internationalen System- Die politische Ökonomie des syrischen Ba'th-Regimes vor und nach der doppelten Zäsur 1990*. Münster.
- EITZEN, D. (1998): Wann ist ein Dokumentarfilm? - Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus.“ In: *Montage / av - Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, S. 13-44.
- ERDMANN, H. & G. BECCE (1927): *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, 2B. Berlin.
- ERIKSEN, T. H. (1991): Ethnicity versus Nationalism. In: *Journal of Peace Research* 28, Nr. 3, S. 263-278.
- ESCHER, A. (1991): *Sozialgeographische Aspekte raumprägende Entwicklungsprozesse in Berggebieten der Arabischen Republik Syrien*. Erlangen.
- ESCHER, A.; ST. ZIMMERMANN (2001): *Geography meets Hollywood - Die Rolle der Landschaft im Spielfilm*. In: *Geographische Zeitschrift*, 89, Nr. 4, S. 227-236.

- ESCHER, A.; CH. WEICK (2004): "Raum und Ritual" im Kontext von Karten kultureller Ordnung. In: Berichte zur deutschen Landeskunde 78., Nr. 2, S. 251-268.
- ESCHER, A.; ST. ZIMMERMANN (2004): Hollywoods wahre nordafrikanische Städte.“ In: MEYER, G. (Hrsg.): Die Arabische Welt im Spiegel der Kulturgeographie. Mainz, S. 162-167.
- ESCHER, A., und ST. ZIMMERMANN (2005): Drei Riten für Cairo. Wie Hollywood die Stadt Cairo erschafft. In: ESCHER, A. & TH. KOEBNER (Hrsg.): Mythos Ägypten. West-Östliche Medienperspektiven II. Remscheid, S. 162-175.
- ESCHER, A. (2006): The Geography of Cinema - A Cinematic World. In: Erdkunde, S. 307-314.
- ESCHER, A.; ST. ZIMMERMANN (2006): Visualisierungen der Landschaft im Spielfilm.“ In: FRANZEN, B. und S. KREBS (Hrsg.): Landscape Culture on the Move. Microlandscapes. Münster, S. 254-264.
- ESCHER, A.; M. LAHR; S. PETERMANN (2007): Angelegenheiten einer interkulturellen Geographie. - Natur & Geist. In: Das Forschungsmagazin der Johannes Gutenberg-Universität Mainz 23., Nr. 1, S. 39-41.
- ESCHER, A.; ST. ZIMMERMANN (2009): Die Macht des Ritualen - Thanksgiving in Gurinder Chahas Spielfilm What's Cooking? In: ESCHER, A. & T. KOEBNER (Hrsg.): Ist man, was man isst? Essrituale im Film. München, S. 31-46.
- ESCHER, A. (2012): Naturaneignung durch Hollywood? Anmerkungen zur gesellschaftlichen Bedeutung der phantastischen Natur im Spielfilm Avatar - Aufbruch nach Pandora. In: KIRCHHOFF, THOMAS et al. (Hrsg.): Sensucht nach der Natur. Über den Drang nach draußen in der heutigen Freizeitkultur. Bielefeld, S. 237-261.
- FAIRGRIEVE, J. (1944): Short Films for Teaching. In: Geography 29, Nr. 1, S. 15-19.
- FAIRGRIEVE, J. (1945): Recommended Silent 16 mm. Films. In: Geography 30, Nr. 1, S. 11-14.
- FALKE, T. (2014): Workshop Handyvideo der Fachtagung „Medienkompetenz verbindet“. Internet: http://www.medienkompetenz-brandenburg.de/fileadmin/daten/netzwerkportal/ws5_handyvideos_cc_by_nd_sa.pdf (Zugriff am 05.08.2016)
- FAULSTICH, W. (1995): Die Filminterpretation. Göttingen.
- FAULSTICH, W. (2008): Grundkurs Filmanalyse. Stuttgart.
- FISKE, J. (2008): Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur. In: HEPP, A. & R. WINTER (Hrsg.): Kultur-Medien-Macht: Cultural Studies und Medienanalyse. Wiesbaden, S. 41-60.

- FISKE, J. (1993): Populärkultur: Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch mit John Fiske. In: Montage a/v 2, Nr. 1, S. 5-18.
- Forum Transregionale Studien (2015): Omar Amiralay: "Documentary, history and memory". Internet: <https://vimeo.com/137470700> (Zugriff am 09.08.2016).
- FOUCAULT, M. (1975) : Surveiller et punir. Paris.
- FOUCAULT, M. (1976): Überwachen und Strafen - Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main.
- FOUCAULT, M. (1977) : Vérité et pouvoir. In: L'Arc, n° 70, Numéro spécial "La crise dans la tête", Aix-en-Provence.
- FOUCAULT, M. (1978): Dispositive der Macht - Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin.
- FOUCAULT, M. (1981) : 'Omnes et singulatim': vers une critique de la raison politique. In: Defert, D. et al. (Eds.): Dits et écrits IV 1980-1988. Paris, S. 134-161.
- FOUCAULT, M. (1991): Governmentality. In: BURCHELL, GRAHAM et. al. (Hrsg.): The Foucault Effect: Studies in Governmentality. Chicago, S. 87-104.
- FOUCAULT, M. (1994) : Dits et écrits 1954-1988 (Eds. Daniel Defert and François Ewald). 4 Vols. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, M. (1999): Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen. Frankfurt am Main.
- FOUCAULT, M. (2001): Space, Knowledge and Power. In: FAUBION, JAMES (Eds.): The Essential Works of Foucault 1954-1984s, Bd. 3. London, S. 349-364.
- FOUCAULT, M. (2001): Truth of Power. In: FAUBION, JAMES (Eds.): The Essential Works of Foucault 1954-1984s, Bd. 3. London, S. 111-113.
- FOWLER, C.; G. HELFIELD (2006): Representing the Rural - Space, Place, and Identity in Films about the Land. Detroit.
- FOWLER, C.; G. HELFIELD (2006): Introduction. In: Dies. (Eds.): Representing the Rural: Space, Place, and Identity in Films about the Land. Detroit, S.1-14.
- FRAHM, L. (2010): Jenseits des Raums – Zur filmischen Topologie des Urbanen. Bielefeld.
- FRIEDMANN, G. & E. MORIN (2010 [1952]): Soziologie des Kinos. In: Montage/av – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, S. 21-41.
- GARDIES, A. (1993): L'espace au cinéma. Paris.

- GEORGE, A. (2005): Fortschritt oder Lähmung: Baschâr al-Assads Syrien. In: FÄHNDRICH, HARTMUT (Hrsg.): Vererbte Macht . Monarchien und Dynastien in der arabischen Welt. Frankfurt/New York, S. 45-58.
- GIANT, R. (1997): Egypt's Incomplete Revolution – Lutfi al-Khuli and Nasser's Socialism in the 1960s. London/New York.
- GIDDENS, A. (1997): Die Konstitution der Gesellschaft – Grundzüge eine Theorie der Strukturierung. Frankfurt/New York.
- GILBERT, W. L. (1939): The "Raw Material" Film. In: Geography 24, Nr. 4, S. 250-253.
- GINSBERG, T. & C. LIPPARD (2010): Histroical Dictionary of Middle Eastern Cinem. Lanham.
- GODARD, J. (1992): Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. Frankfurt am Main.
- GOLD, J. R. (1985): Chapter 6: From ‚Metropolis‘ to ‚The City‘: Film Vision oft he Future City, 1919-1939. In: BURGESS, J. & J. R. GOLD (Eds.): Geography, The Media & Popular Culture. London & Sydney, S. 123-143.
- GOLD, J. R. & ST. WARD (1994): We're Going to Do It Right This Time: Cinematic Representations of Urban Planning and the British New Towns, 1939 to 1951. In: AITKEN, S. C. und L. E. ZONN (Eds.): Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film. Boston, S. 229-258.
- GOLD, J. R. (2002): The Real Thing? Contesting the Myth of Documentary Realism through Classroom Analysis of Films on Planning and Reconstruction. In: CRESSWELL, TIM und DEBORAH DIXON (Eds.): Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity. Lanham, S. 209-225.
- GRÄF, D. et. la. (2011): Filmsemiotik: Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate. Marburg.
- GREGORY, D. et al. (2009): The Dictionary of Human Geography, 5th Edition. Oxford.
- GRIERSON, J. (1976 [1932]): First Principles of Documentary. In: BARSAM, R. M. (Eds.): Nonfiction Film, Theory and Criticism. New York, S. 19-30.
- HAGEN, J. (2008): Parades, Public Space, and Propaganda. In: Geografiska Annaler. Series B, Human Geography 90, Nr. 4, S. 349-367.
- HAHN, A. (1994): Die soziale Konstruktion des Fremden. In: SPRONDEL, W. M. (Hrsg.): Die Objektivität der Ordnung und ihre kommunikative Konstruktion. Frankfurt am Main, S. 140-163.
- HAHN, A. (1995): Identität, Nation und das problem der fremdheit in soziologischer Sicht. In: HEINZE, TH. (Hrsg.): Kultur und Wirtschaft - Perspektive gemeinsamer Innovation. Darmstadt, S. 21-58.
- HANNAH, M. G. (1997): Space and the Structuring of Disciplinary Power: An Interpretive Review. In: Geografiska Annaler. Series B, Human Geography 79, Nr. 3, S. 171-180.

- HANNAH, M. G (2000): *Governmentality and The Mastery of Territory in Nineteenth-Century America*. Cambridge.
- HANNAH, M. G. (2013): Foucault, Macht, Territorium. In: BELINA, B. (Hrsg.): *Staat und Raum*. Stuttgart, S. 109-127.
- HANS, J. (2009): Die Wiederkehr des politischen Films - Zur Einführung. In: FREDERIC, WERNER (Hrsg.): *Mit Bildern bewegen - der politische Film heute*. Hamburg, S.6-17.
- HARD, G. (1999): Raumfragen. In: MEUSBURGER, P. (Hrsg.): *Handlungszentrierte Sozialgeographie - Benno Werlens Entwurf in kritischer Diskussion*. Stuttgart, S. 133-162.
- HARPER, G. & J. RAYNER (2010): Introduction: Cinema and Landscape. In: Dies. (Eds.): *Cinema and Landscape*. Bristol/Chicago, S. 13-28.
- HAYWARD, S. (2000): *Cinema Studies: The key Concepts*. London & New York.
- HELBURG, K. (2012): *Brennpunkt Syrien – Einblick in ein verschlossenes Land*. Freiburg.
- HICKETHIER, K. (2001): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart.
- HICKETHIER, K. (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. Weimar.
- HICKS, J. (2007): *Dziga Vertov - Defining Documentary Film*. New York.
- HIGSON, A. (1987): The landscapes of television. In: *Landscape Research* 12, (3), S. 8-13.
- HINNEBUSCH, R. (1976): Local Politics in Syria: Organization and Mobilization in Four Village Cases. In: *Middle East Journal*, Vol. 30 (1), S. 1-24.
- HINNEBUSCH, R. (1980): Political Recruitment and Socialization in Syria: the Case of the Revolutionary Youth Federation. In: *International Journal of the Middle East Studies*, Vol. 11 (2), S. 143-174.
- HINNEBUSCH, R. (1989): *Peasant and Bureaucracy in Bathist Syria: The Political Economy of Rural Development*. Boulder.
- HIRSCHFELD, Y. (1987): The History and Town-Plan of Ancient Hammat Gader. In: *Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins* (1953-), Bd. 103, S. 101-116
- HOHENBERGER, E. (1988): *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm, Ethnologischer Film*. Hildesheim.
- HOHENBERGER, E. (1998): *Dokumentarfilmtheorie: Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*. In: Dies (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen*. Berlin, S. 9-33.
- HOPWOOD, D. (1988): *Syria 1945-1986*. New York.
- HORKHEIMER, M. & TH. W. ADORNO (1947): *Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente*. Amsterdam.

- HUBBARD, PH. (2005): Space/Place. In: SIBLEY, DAVID et al. (Eds.): Cultural Geography - A Critical Dictionary of Key Concepts. London, S. 41-48.
- IMBUSCH, P. (2012): Macht und Herrschaft in der wissenschaftlichen Kontroverse. In: Ders. (Hrsg.): Macht und Herrschaft – Sozialwissenschaftliche Theorien und Konzeptionen. Wiesbaden, S. 9-35.
- JÜNEMANN, A. (2014): Geschlechterdemokratie für die Arabische Welt- Die EU-Förderpolitik zwischen Staatsfeminismus und Islamismus. Wiesbaden.
- JACKSON, P. (2003): Maps of Meaning. London/New York.
- JAKI, J. (2014): Kurzer Frühling in Damaskus: Die syrische Zivilgesellschaft nach Baschar al-Asads Machtübernahme. Hamburg.
- JAMESON, F. (1992): The Geopolitical Aesthetic - Cinema and Space in the World System. London.
- JENKINS, A. (1990): A View of Contemporary China: A Production Study of a Documentary Film. In: ZONN, L. (Eds.): Place Image in Media – Portrayal, Experience, and Meaning. Savage, S.207-229.
- JOSEPH, S. (2003): Among Brothers: Patriarchal Connectivity and Brotherly Defence in Lebanon. In: HOPKINS, NICHOLAS (Eds.): The New Arab Family. New York, S. 165-179.
- KANZOG, K. (2007): Grundkurs Filmsemiotik. Diskurs Film: Münchner Beiträge zur Filmphilologie, Bd. 10. München.
- KENNEDY, CH.; CH. LUKINBEAL (1997): Towards a holistic approach to geographic research on Film. In: Progress in Human Geography 21, Nr. 1, S. 33-50.
- KENNEDY-DAY, K. (2001): Cinema in Lebanon, Syria, Iraq and Kuwait. In: LEAMAN, O. (Eds.): Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film. London/New York, S. 364-405.
- KEPPLER, A. (1995): Person und Figur – Identifikationsangebote in Fernsehen. In: Montage/av. Fernsehen (2), 4/2/1995, S. 85-100
- KESSLER, F. (1998): Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: Montage/av, 7/2/1998, S.63-78.
- KEUTZER, S. et al. (2014): Filmanalyse. Wiesbaden.
- KHALAF, S. (1991): Land reform and Class Structure in Rural Syria. In: ANTOUN, R. T. & Q. DONALD (Eds.): Syria – Society, Culture, and Polity. New York, S. 63-78.
- KHATIB, L. (2011): Islamic Revivalism in Syria. The rise and fall of Ba’thist secularism. New York.
- KHOULOKI, R. (2009): Der filmische Raum . Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung. Berlin.

- KNIGHT, A. (1957): Geography and the documentary film: The United States. In: The Geographical Magazine 30, S. 290-301.
- KOLARS, J. (2000): Defining the political/ecological threshold for the Euphrates and Tigris Rivers. In: Arab Studies Quarterly, Vol. 22 (2), S. 101-112.
- Koran (2004): Der Heilige Qur-ân Arabisch und Deutsch - Herausgegeben unter der Leitung von Hazrat Mizra Masroor Ahmad, Imam und Oberhaupt der Ahmadiyya Muslim Jamaat . München.
- KORTE, H. (2010): Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin.
- KOST, K. (1998): Anti-Semitism in German geography 1900-1945. In: GeoJournal 46, Nr. 4, S. 285-291.
- KOVAL, F. (1954): The Rise and Fall of German Film-Making. In: The Geographical Magazine 26, S. 545-584.
- KRACAUER, S. (2013): Totalitäre Propaganda. Berlin.
- KRIEG, R. (2009): Wie entsteht "politisches Kino"? In: WERNER, F. (Hrsg.): Mit Bildern bewegen - der politische Film heute. Bonn, S. 36-47.
- KRUSE, H. (1979): Tribal systems and social stratification: The Case of North Yemen. In: Indian Journal of Political Science 40, Nr. 3, S. 380-394.
- KUCHENBUCH, T. (2005): Filmanalyse: Theorien. Methoden. Kritik. Stuttgart.
- KURT, R. & R. HERBRIK (2014): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie. In: BAUR, N. & J. BLASIUŠ (Hrsg.): Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung. Wiesbaden, S. 473-491.
- LANGE, K. (2013): Syrien: Ein historischer Überblick. In: Aus Politik und Zeitgeschichte (63), H. 8, S. 37-43.
- LEFEBVRE, H. (1991): The Production of Space. London.
- LIEBRAND, C. (2003): Gender-Topographien – Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywood- Filmen der Jahrhundertwende. Köln.
- LINDER, R. P. (1982): What was a Nomadic Tribe? In: Comparative Studies in Society and History 24, Nr. 4, S. 689-711.
- LIPP, T. (2012): Spielarten des Dokumentarischen - Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films
- LOTMAN, J. (1977): Probleme der Kinoästhetik - Eine Einführung in die Semiotik des Films. Frankfurt am Main.
- Low, M. (2005): 'Power' and Politics in Human Geography. In: Geografiska Annaler. Series B, Human Geography, Vol. 78 (1), S. 81-88.

- LOVETT, F. (2007): Power. In: GOODIN, R. E. et al. (Eds.): A Companion to Contemporary Political Philosophy, Vol. II. Oxford, S. 709-718.
- LUHMANN, N. (1996): Die Realität der Massenmedien. Opladen.
- LUHMANN, N. (1975): Macht. Stuttgart.
- LUKERMANN, F. (1964): Geography as a Formal Intellectual Discipline and the Way in Which it Contributes to Human Knowledge. In: Canadian Geographer, VIII (4), S.167-172.
- LUKINBEAL, C. (2005): Cinematic Landscapes. In: Journal of Cultural Geography 23, Nr. 1, S. 3-22.
- LUKINBEAL, C. & ST. ZIMMERMANN (2006): Film Geography: A new Subfield. In: Erdkunde 60, S. 315-325.
- LUKINBEAL, C. & S. ZIMMERMANN (2008): A Cinematic World. In: Dies. (Eds.): The Geography of Cinema - A Cinematic World. Franz Steiner Verlag, S. 15-23.
- LUST-OKAR, E. (2008): Reform in Syria: Steering Between the Chinese Model and Regime Change. In: OTTAWAY, M. & J. CHOUCAIR-VIZOSO (Eds.): Beyond the Facade: Political Reform in the Arab World. Washington, S. 71-92.
- MÜMKEN, J. (1997): Die Ordnung des Raumes: die Foucaultsche Machtanalyse und die Transformation des Raumes in der Moderne. Darmstadt.
- MAINS, S. P. (2008): 'English Fever': Documenting The Caribbean Diaspora in *The Colony*. In: LUKINBEAL, C. & S. ZIMMERMANN (Eds.): The Geography of Cinema – A Cinematic World. S. 137-153.
- MANVELL, R. (1956): Geography and documentary film. In: The Geographical Magazine 29, S. 417-422.
- MANVELL, R. (1956): Robert Flaherty, Geographer. In: The Geographical Magazine 29, S. 491-500.
- MANVELL, R. (1953): The geography of film-making. In: The Geographical Magazine 25, S. 640-650.
- MAREK, K. (2007): Überschuss und Dauer- Bildkörper als Topoi des Politischen bei Agamben und Kantorowicz. In: DIEHL, P. & G. KOCH (Hrsg.): Inszenierung der Politik - Der Körper als Medium München, S. 27-54.
- MARKS, L. (2008): experience - information - image. A Historiography of Unfolding. Arab Cinema as Example. In: HEALY, CH. & ST. MUECKE (Eds.): Cultural Studies Review. Vol. 14, (1), S. 85-89.
- MAYRING, P. (2004): Qualitative Content Analysis. In: UWE FLICK et. al. (Eds.): A Companion to qualitative research. London, S. 266-269
- MAYRING, P. & T. FENZL (2014): Qualitative Inhaltsanalyse. In: BAUR, N. & J. BLASIUS (Hrsg.): Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung. Wiesbaden, S. 543-556.

- MAZUET, A. & L. VIDENTE (2012): Introduction. In: MAZUET, A. (Eds.): *Imaginary Spaces of Power in Sub-Saharan Literatures and Films*. Newcastle upon Tyne, S. 1-15.
- MCLANE, B. A. (2012): *A New History of Documentary Film*. New York/London.
- MEUSBURGER, P. (2005): Sachwissen und Orientierungswissen als Machtinstrument und Konfliktfeld. Zur Bedeutung von Worten, Bildern und Orten bei der Manipulation des Wissens. In: *Geographische Zeitschrift* 93, Nr. 3, S. 148-164.
- MEUSBERGER, P. (2015): Relations Between Knowledge and Power: An Overview of Research Questions and Concepts. In: MEUSBERGER, P. et al. (Eds.): *Geographies of Knowledge and Power*. Dordrecht, S. 19-74.
- MEYER, F. (2004): Biography and Identity in Damascus. In: BERLAND, J. C. und A. RAO (Hrsg.): *Customary Strangers – New Perspectives on Peripatetic Peoples in the Middle East, Africa and Asia*. London, S. 95-122.
- MEYER, H. H. (2011): Lichtspiegelgesetz (1934). Internet: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6535>. (Zugriff am: 12.08.2015)
- MIGGELBRINK, J. & A. SCHLOTTMANN (2009): Diskurstheoretische orientierte Analyse von Bildern. In: GLASZE, G. & A. MATTISSEK (Hrsg.): *Handbuch Diskurs und Raum-Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung*. Bielefeld, S. 181-198.
- MIKOS, L. (2008): *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz.
- MÖLLER, T. (2008): Disziplinierung und Regulierung widerständiger Körper: zum Wechselverhältnis von Disziplinarmacht und Biomacht. In: REHBERG, K. S. et al. (Hrsg.): *Die Natur der Gesellschaft*. Frankfurt am Main, S. 2768-2780.
- MONACO, J. (2012): *Film Verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*. London.
- MONGIN, O. (2010): Orte, Blicke, Bilder – Die Kunst des Dokumentarfilms oder vom Umgang mit der Welt. Interview von Stéphane Breton. In: *LI*, Winter 2010, S.72-77
- MORAN, A. (2006): Migrancy, Tourism, Settlement, and Rural Cinema. In: FOWLER, C. & G. HELFIELD (Hrsg.): *Representing the Rural - Space, Place, and Identity in Films about the Land*. Detroit, S. 224-239.
- MORLEY, D. & K. ROBINS (2008 [1995]): "No Place like Heimat: Images of Home(land)". In: OAKES, T. S. und P. L. PRICE (Eds.): *The Cultural Geography Reader*. London/New York, S. 296-303.

- MOSE, J. (2009): Die Rolle von Karten bei der (Re-)Konstruktion territorialer Identität: Das Beispiel Katalonien vor dem Hintergrund spanischer und europäischer Identität. In: Geographische Zeitschrift 97, Nr. 4, S. 213-226.
- NATTER, W. (1994): The City as Cinematic Spaces: Modernism and Place in Berlin, Symphony of a City. In: AITKEN, S. C. & L. E. ZONN (Eds.): Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film. Boston, S. 203-227.
- NICHOLS, B. (1991): Representing Reality – Issues and Concepts in Documentary. Bloomington/Indianapolis.
- NICHOLS, B. (2001): Introduction to Documentary. Bloomington.
- NINEY, F. (2009): Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms: 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen. Marburg.
- OLSON, R. W. (1979): The Ba'th in Syria 1947-1979: An Interpretative Historical Essay (Part Two). In: Oriente Moderno, Anno 59. Nr. 6, S. 439-474
- OWEN, R. (2004): State, Power and Politics in the Making of Modern Middle East. London/New York.
- PARSONS, T. (1976): Zur Theorie sozialer Systeme. Düsseldorf.
- PEIRCE, CH. S. (1993): Phänomen und Logik der Zeichen. Frankfurt am main.
- PERTHES, V. (1997): The Political Economy of Syria under Asad. New York.
- PETERMANN, S. (2007): Rituale machen Räume. Zum kollektiven Gedenken der Schlacht von Verdun und der Landung in der Normandie. Bielefeld.
- PLANTINGA, C. (2008): Documentary. In: LIVINGSTONE, P. & C. PLANTINGA (Eds.): The Routledge Companion to Philosophy and Film. London & New York, S. 494-504.
- POSNER, R. & D. SCHMAUKS (2004): Die Reflektion der Dinge und ihre Darstellung in Bildern. In: SACHS-HOMBACH, K. & K. REHKÄMPER (Hrsg.): Bild - Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Wiesbaden, S. 15-31.
- PRINCE, ST. (1996): True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory. In: Film Quarterly, Vol. 49 (3), S. 27-37.
- PUDOWKIN, W. (1979): Über die Film-Thechnik: Film Manuskript und Film Regie. Köln.
- RABINOVICH, I. (1972): Syria under the Ba'th 1963-66 – The Army-Party Symbiosis. Jerusalem
- RELPH, E. (1976): Place and Placelessness. London
- RENARD, J. (2009): The A to Z of Sufism. Lanham.

- REPUCCI, S. & C. WALKER (2005): Countries at the Crossroads: A Survey of Democratic Governance. New York.
- REES, E. A. (2004): Leader Cults: Varieties, Preconditions and Functions. In: APOR, BALÁZS et. la. (Hrsg.): The Leader Cult in Communist Dictatorships: Stalin and the Eastern Bloc. New York, S. 3-26.
- RENOV, M. (1993): Introduction: The Truth About Non-Fiction. In: Ders. (Eds.): Theorizing Documentary. New York/London, S. 1-36.
- RENOV, M. (2011): Away from Copying: The Art of Documentary Practice. In: PEARCE, G. & C. MCLAUGHLIN (Eds.): Truth or Dare: Art & Documentary. Bristol/Chicago, S. 13-24
- REUBER, P. & C. PFAFFENBACH (2005): Methoden der empirischen Humangeographie- Beobachtung und Befragung. Braunschweig.
- RODWAY, P. (1994): Sensuous Geographies - Body, sense and place. London & New York.
- ROSCOE, J. & P. HUGHES (1999): Die Vermittlung von "wahren Geschichten"- Neue digitale Technologien und das Projekt des Dokumentarischen. Internet: http://www.montage-av.de/pdf/081_1999/08_1_Jane_Roscoe_Peter_Hughes_Die_Vermittlung_von_wahren_Geschichten.pdf. (Zugriff am 11. 04 2015).
- ROSE, GILLIAN (2003): On the Need to Ask How, Exactly, Is Geography "Visual"? In: Antipode, S. 212-221.
- ROSE, GILLIAN (2012): Visual Methodologies - An Introduction to Researching with Visual Materials. London.
- ROSENFELD, H. (1983): The Problem of Arab Peasant Kinship: Superimposed, Structure Collectivity and Descent, Politicized Marriage, and Patriarchal Property Control. In: MENCHER, J. P. (Eds.): Social Anthropology of Peasantry. Bombay, S. 154-176.
- ROTHER, R. (Hrsg.) (1997): Sachlexikon Film. Reinbeck bei Hamburg
- ROY, D. & T. NAFF (1989): Ba'thist ideology, Economic Development and Educational Strategy. In: Middle Eastern Studies 25, Nr. 4, S. 451-479.
- ROYLE, S. A. (1986): Place, Perception and Propaganda: American Student's Images of Belfast. In: Teaching Geography 11, Nr. 4, S. 155-157.
- RUSSELL, B. (1973 [1938]): Macht. Wien.
- SADOWSKI, Y. M. (1988): Ba'thist Ethics and the Spirit of the State Capitalism: Patronage and the Party in Contemporary Syria." In: CHELKOWSKI, PETER und ROBERT J. PRANGER (Hrsg.): Ideology and Power in the Middle East- Studies in honor of George Lenczowski. London, S. 160-184.

- SAKHAROV, V. et al. (2002): Mission to Syria, Hama Province: Dam Collapse. Internet: <https://docs.unocha.org/sites/dms/Documents/SyriaUNDACReport.pdf> (Zugriff am 05.08.2016).
- SALT, R. (2012): Shall We Dance? In: Cinema Journal. Vol. 52 (1), S. 166-171.
- SALZMAN, PH. C. (1978): Does Complementary Opposition Exist? In: American Anthropologist 80, Nr. 1, S. 53-70.
- SAYEED, A. (2003): Space: Mosques - Arab States (excepting the Gulf and North Africa). In: JOSEPH, S. (Eds.): Encyclopedia of Women & Islamic Cultures. Volum 4- Economics, Education, Mobility and Space. Leiden, . S. 549-550
- SCHÜTTE, M. (1968): Politische Werbung und totalitäre Propaganda. Düsseldorf.
- SCHLOTTMANN, A. & J. MIGGELBRINK (2015): Ausgangspunkt – Das Visuelle in der Geographie und ihrer Vermittlung. In: Dies. (Hrsg.): Visuelle Geographien – Zur Produktion, Aneignung und Vermittlung von RaumBildern. Bielefeld, S. 13-25.
- SCHMIDT, H. (1930): Raum und Ort als Geographische Grundbegriffe. In: Geographische Zeitschrift 36, Nr. 6, S. 357-360.
- SCHMIDT, O. (2011): Diegetische Räume – Überlegungen zur Ontologie filmischer Welten am Beispiel von Eternal Sunshine of The Spotless Mind (2004) und Inception (2010). In: ENGELKE, H. et al. (Hrsg.): Film als Raumkunst – Historische Perspektive und aktuelle Methoden. Marburg, S. 66-88.
- SCHMIDT, O. (2013): Hybride Räume - Filmwelten in Hollywood-Kino der Jahrhundertwende. Marburg.
- SCHNEIDERS, T. G. (2013): Der Arabische Frühling Syriens: Hintergründe, Strukturen, Akteure. In: Ders. (Hrsg.): Der Arabische Frühling – Hintergründe und Analysen. Wiesbaden, S. 231-252.
- SCHUBERT, H. (2000): Städtischer Raum und Verhalten. Opladen.
- SCHULTZ, H. D. (2005): Zwischen fordernder Natur und freiem Willen: das Politische an der „klassischen“ deutschen Geographie (Between Claiming Nature and Free Will: The Political Element of the „Classical“ German Geography). In: Erdkunde 59, Nr. 1, S. 1-21.
- SCHUMER-SMITH, P. (2002): Introduction. In: Dies. (Eds.): Doing Cultural Geography. London, S. 1-7.
- SCOTT, H. (2004): Cultural Turns. In: DUNCAN, J. S. et. al. (Eds.): A Companion to Cultural Geography. Oxford, S. 24-37.
- SEAL, G. (2001): Encyclopedia of Folk Heroes. California.
- SEALE, P. (1990): Asad of Syria – The Struggle for the Middle East. Berkeley/LosAngeles/London.

- SEYMOUR, M. (1970): The Dynamics of Power in Syria since the Break with Egypt. In: Middle Eastern Studies. Vol. 6. (1), S. 35-47.
- SHAFIK, V. (2003): Arab Cinema - History and Cultural Identity. Cairo/New York.
- SHARABI, H. (1988): Neopatriarchy - A Theory of Distorted Change in Arab Society. New York.
- SHAW, G. & T. COLES (1995): Directories as Elements of Town Life: The Case of National Socialist Germany. In: The Geographical Journal 161, Nr. 3, S. 296-306.
- SHIEL, M. (2001): Cinema and the City in History and Theory. In: SHIEL, MARK und TONY FITZMAURICE (Eds.): Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context. Oxford, S. 1-18.
- SHIEL, M.; T. FITZMAURICE (2001): Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context. Oxford.
- SIMMEL, G. (1958): Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Berlin.
- SIMMEL, G. (2009): Philosophie des Gelds. Köln.
- SOFKY, W. & R. PARIS (1991): Figuration sozialer Macht: Autorität – Selbstvertretung- Koalition. Opladen.
- SOJA, E. W. (1989): Postmodern Geographies - The Reassertion of Space in Critical Social Theory. London.
- SPEL, ST. (2006): Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks. Würzburg.
- SPIEGEL-ONLINE 2002. Internet: <http://www.spiegel.de/panorama/dammbruch-in-syrien-22-tote-und-tausende-obdachlose-a-199838.html> (Zugriff am 05.08.2016)
- STANGL, P. (2003): The Soviet War Memorial in Treptow, Berlin. In: Geographical Review 97, Nr. 2, S. 213-236.
- STENGER, H. (1998): Soziale und Kulturelle Fremdheit - Zur Differenzierung von Fremdheitserfahrungen am Beispiel ostdeutscher Wissenschaftler. In: Zeitschrift für Soziologie 27, Nr. 1, S. 18-38.
- SUI, D. (2000): „Visuality, aurality, and the shifting metaphors of geographical thought in the late twentieth century“. In: Annals of the Association of American Geographers, 90 (2), S.322-343.
- SWALLOW, N. (1966): Factual Television, Focus Press, London.
- TALEB, E. B. (2007): Education For Girls and Women in The Syrian Arab Republic. Dissertation UMI Publishing.
- TRÖHLER, M. (2002): Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden - Fiktion – Nichtfiktion – Narration im Spiel- und Dokumentarfilm. In: Montage/av, 11/2, S. 9-41.
- TRÖHLER, M. (2004): Filmische Authentizität – Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation. In: Montage/av. Nr. 2, 142-169.

- TROLLER, G. ST. (2010): Die Kunst des Dokumentarfilms – Über Formen aus Bild, Ton, Bewegung, Umwelt, Geräusch, Musik und Text. In: LI – Herbst, S. 118-123.
- TUAN, Y. (2001): Space and Place - The Perspective of Experience. London.
- TUCKER, E. (2012): The Middle East in Modern World History. London/New York.
- VALASSOPOULOS, A. (2013): Arab Cultural Studies - History, Politics and the Popular. New York.
- VAN DE PEER, ST. (2013): The Moderation of Creative Dissidence in Syria: Reem Ali's Documentary Zabab. In: VALASSOPOULOS, A. (Ed.): Arab Culture Studies - History, Politics and the Popular. New York, S. 190-209.
- VERTOV, D. (1984 [1935]): My Last Experiment. In Annette Michelson (Eds.): Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov. Los Angeles.
- WALDENFELS, B. (2011): In Place of the Other. In: Continental Philosophy Review 44, Nr. 2, S. 151-164.
- WASTL-WALTER, D. (2010): Gender Geographien. Geschlecht und Raum als soziale Konstruktionen. Stuttgart
- WEBER, M. (1972 [1921]): Wirtschaft und Gesellschaft. Tübingen.
- WEDEEN, L. (1999): Ambiguities of Domination - Politics, Rhetoric, and Symbols in Contemporary Syria. Chicago/London.
- WELCH, D. (2001): Propaganda and the German Cinema 1933-1945. London.
- WERLEN, B. (2008): Sozialgeographie - Eine Einführung. Berlin.
- WETHERELL, M. & A. STILL (1998): Realism and relativism. In: SAPSFORD, R. et al. (Eds.): Theory and Social Psychology. London, S. 99-114.
- WIGGERICH, S. & ST. KENSY (2011): Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Staat Macht Uniform - Uniform als Zeichen staatlicher Macht im Wandel ? Stuttgart, S. 9-15.
- WILDENHAHN, K. (1975): Über synthetischen und dokumentarischen Film: Zwölf Lese- und Seestunden. Frankfurt am Main.
- WILLIAMS, M. (2009): Berkeley School. In: KITCHIN, ROB und NIGEL THRIFT (Eds.): International Encyclopedia of Human Geography, Bd. 1. Oxford, S. 300-304.
- WILLIAMS, R. (1973): The Country and the City. New York.
- WIRTH, E. (1952): Stoffprobleme des Films (Dissertation - Schreibmaschinenmanuskript). Freiburg.
- WIRTH, E. (1965): Zur Sozialgeographie der Religionsgemeinschaften im Orient (The Social Geography of Religious Groups in the Near East). In: Erdkunde 19, Nr. 4, S. 265-284.

- WIRTH, E. (1982): Agrarreform und ländliche Abwanderung im Irak: Sozialer Wandel und wirtschaftliche Dynamik in einer „sozialistischen Gesellschaft“ mit Freiräumen für Privatinitiative (Agrarian Reform and Rural Exodus in Iraq – The Dynamics of Social Change and Economic Development in a “Society of Socialist Transformation” Encouraging Private Ent). In: Erdkunde 36, Nr. 3, S. 188-198.
- WOODS, M. (2011): Rural - Key Ideas in Geography. London.
- WRIGHT, B. (1956): Geography and the documentary film: Britain since 1945. In: The Geographical Magazine 29, S. 586-595.
- WRIGHT, J. K. (1947): Terrae Incognitae: The Place of the Imagination in Geography. In: Annals of the Association of American Geographers 37, Nr. 1, S. 1-15.
- WRIGHT, L. (2006): Disillusioned. In: SALT, R. (Eds.): Insights into Syrian Cinema – Essays and conversations with contemporary filmmakers. New York, S. 45-65.
- WULFF, H. J. (1998): Semiotik der Filmanalyse: Ein Beitrag zur Methodologie und Kritik filmischer Werkanalyse. Internet: <http://www.derwulff.de/files/2-84.pdf>. (Zugriff am 24.05.2015).
- WULFF, H. J. (1999): Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films. Stuttgart.
- WULFF, H. J. (2003): Generationsbeziehung und Schwangerschaftsproblematik in Spielfilmen der 1990er Jahre. In: EHRENSPECK, YVONNE und BURKHARD SCHÄFFER (Hrsg.): Film- und Fernsehanalyse in der Erziehungswissenschaft - Ein Handbuch. Opladen, S. 419-436.
- WULFF, H. J. (2012): Atmosphäre. Internet: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3696> (Zugriff am 20. 05 2015).
- WULFF, H. J. & U. VON KEITZ (2014): Dokumentarfilm. Internet: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=127> (Zugriff am 18.05.2015)
- WULFF, H. J. (2012): Filmraum. Internet: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=170>. (Zugriff am 10.10.2014)
- WULFF, H. J. (2012): Weite Aufnahme. Internet: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=443>. (10.10.2014)
- YOUNGS, M. & A. JENKINS (1984): Shell-Shocked: Critical Film Analysis and Teaching Strategies. In: Geography 69, Nr. 1, S. 46-53.
- YOUNGS, M. (1985): The English Television Landscape Documentary: A Look at Granada. In: BURGESS, J. & J. R. GOLD (Eds.): Geography, The Media & Popular Culture. London & Sydney, S. 144-164
- ZAY'OUR, A. (1977): The Psychoanalysis of the Arab Self. Beirut.

- ZIMMERMANN, ST. (2009): Filmgeographie – Die Welt in 24 Frames. In: DOERING, JÖRG und TRISTAN THIELMANN (Hrsg.): Mediengeographie . Theorie - Analyse - Diskussion. Bielefeld, S. 291-313.
- ZIMMERMANN, ST. & A. ESCHER (2005): Spielfilm, Geographie und Grenzen-Grenzüberschreitungen am Beispiel von Fatih Akins Spielfilm "Gegen die Wand". In: Berichte zur deutschen Landeskunde 79, Nr. 2/3, S. 265-276.
- ZIMMERMANN, ST. (2007): Wüsten, Palmen und Basare - Die cineastische Geographie des imaginierten Orients. [Dissertation]. Mainz.